

O ANIMAL FABULAR EM "O CACHORRO CANIBAL", DE JOSÉ J. VEIGA

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (UFU)¹

Resumo: Este artigo investiga a presença do animal fabular em "O cachorro canibal", de José J. Veiga. O texto foi publicado originalmente na coletânea *A estranha máquina extraviada*, de 1968, época em que o Brasil era governado por um opressivo governo ditatorial. Entretanto, a análise evita se restringir a uma leitura alegórica ao evidenciar várias camadas de sentido que constituem essa breve narrativa.

Palavras-chave: fábula contemporânea; simbolismo animal; imaginário.

Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel (Machado de Assis).

O jornalista, advogado e tradutor goiano José J. Veiga estreou tardiamente na literatura, aos 44 anos de idade, com a coletânea de contos *Os cavalinhos de Platiplanto* em 1959, mas mesmo assim deixou um importante legado de obras narrativas entre contos, romances e novelas. Inicialmente, identificado com o "realismo mágico" e a alegoria política e, atualmente, mais estudado pelo veio da narrativa fantástica, Veiga alcançou repercussão significativa com suas obras publicadas durante a Ditadura Militar. Lançados entre 1966 e 1976, foram quatro os livros que vieram a público no período ditatorial, a saber: a novela *A hora dos ruminantes* (1966), a coleção de contos *A estranha máquina extraviada* (1968) e, por fim, as novelas *Sombras de reis barbudos* (1972) e *Os pecados da tribo* (1976).

São narrativas que exploram - num ritmo dramático suave, mas sempre crescente, quase ao intolerável - os sentimentos da angústia, do medo e do terror,

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Literatura Brasileira. E-mail: elzimar@ileel.ufu.br.

diante de forças opressoras algo difusas, que invadem o cotidiano de personagens geralmente vulneráveis. Foram, pois, lidas, pelo público e pela crítica, como textos alegóricos do momento histórico repressivo no qual o país vivia. O livro *A estranha máquina extraviada*, que contém o conto "O cachorro canibal", objeto deste estudo, ganha inclusive uma dimensão de protesto cultural e político ao ser compreendido diante do momento histórico de sua publicação. Afinal, 1968 foi ano do endurecimento do regime militar brasileiro, quando a publicação do AI-5 foi a resposta dada pelo governo a uma série de manifestações populares que, no decorrer do ano todo, haviam pedido pelo fim da ditadura e pela retomada do processo democrático no país. Comentando o livro, Maria Zaira Turchi (2005: 150) observa:

Em entrevista, o próprio Veiga afirma que a dose de lirismo presente em *Os cavalinhos de Platiplanto* não foi mais possível a partir do segundo livro, pois a atmosfera política depois de 64 não permitia que ninguém fosse lírico. Em *A estranha máquina extraviada*, a perspectiva da criança limita-se a alguns contos e o realismo maravilhoso cede lugar a um aprofundamento no fantástico, seja oscilando para o alegórico, seja para o absurdo. A ausência de liberdade do período de ditadura leva o escritor a uma mudança na atmosfera ficcional: as narrativas mergulham no fantástico, representando a incerteza, a angústia, a perplexidade dos homens diante de acontecimentos inacessíveis e diante da opressão que irrompe no universo familiar.

Mesmo não sendo um autor muito prolífico, Veiga continuou escrevendo e publicando durante as décadas de 1980 e 1990, tendo falecido em 1999. Contudo, a leitura alegórica de seus livros da época da Ditadura teve a força de enquadrá-los num estilo e sentido bastante específicos, reduzindo-os a textos de engajamento, o que não é, de modo algum, suficiente para dar conta daquilo que sua literatura aborda. Em recente artigo opinativo, Silviano Santiago lamentou que a atenção obtida por Veiga, com os livros da época da Ditadura, tenha funcionado como uma espécie de faca de dois gumes, pois deu popularidade ao escritor, mas interferiu significativamente na apreensão de suas obras, como um todo, visto que elas:

Foram julgadas como exemplos de luta contra a opressão do regime militar. Por outro lado, não se percebeu que se distanciavam de Louzeiro e de Thiago (entre outros) pela alta voltagem da linguagem literária. Inscrevem-se em tradição artística de figuras como Carlos Drummond, Kafka e Jorge Luis Borges. [...] No entanto, o equívoco se revelou positivo: o jovem brasileiro pôde ter acesso a escrita de qualidade excepcional. Por outro lado, a recepção canhestra dos contos restringiu o impacto da obra. Ambos os prosadores [José J. Veiga e Murilo Rubião] sumiram das livrarias no dobrar do século 20. Permaneceu o lugar-comum da leitura, sumiu o gênio do escritor. No século 21, Rubião e Veiga esperam recepção à altura de suas obras (Turchi 2015: E6).

Como se disse anteriormente, o viés do fantástico tem sido uma constante nos estudos do autor, embora que, mesmo neste campo de pesquisa, ainda seja muito comum o emprego de uma chave alegórica para dar conta da crítica social que permeia a obra de Veiga, durante os anos de 1960 e 1970. Sem negar esta faceta da prosa do escritor goiano, propõe-se aqui uma leitura de "O cachorro canibal" norteada menos pelas teorias da literatura fantástica e mais motivada em compreendê-la como uma fábula contemporânea, na qual o simbolismo animal assume um sentido questionador da violência, do conflito e da crueldade nas relações que os homens estabelecem entre si e com os animais não-humanos.

Desde os cavaleiros ansiados pelo menino-narrador do conto "Os cavaleiros de Platiplanta", a escrita de Veiga dá espaço a um fecundo imaginário zoomórfico, muitas vezes em estreita relação com os personagens infantis, cujo olhar sustenta grande parte das narrativas do autor. Em "O cachorro canibal", a inocência infantil apresenta-se por meio de um cãozinho recém-chegado a uma casa, mas a narrativa é contada, em terceira pessoa, da perspectiva de um cachorro adulto, morador mais antigo da casa, que houvera sido um cão de rua por muito tempo, antes de ter sido acolhido. A narrativa é curta e direta, situada num espaço-tempo corriqueiro, até que o ato de canibalismo do cão mais velho instaura uma atmosfera de perplexidade e estranheza. Levado pela inveja que passara a sentir, diante do afeto que o cãozinho recebia dos demais moradores da casa, o adulto devora-o por completo, no jardim da casa:

A primeira dentada feriu-o na carne mole do ventre. Achando a brincadeira muito bruta ele decidiu retirar-se, rosnando e mordendo o outro no pescoço, mas o queixinho novo não tinha força para fazer mal, e o outro prosseguiu com seu projeto, começando pelas partes tenras, com certeza já de cálculo para não sair perdendo caso se fartasse antes ou tivesse que fugir por motivo de força maior. Mas ninguém veio acudir, aqueles dois viviam brigando e fazendo as pazes. Quando ele começou a enjoar só restavam os ossos mais duros e uma mancha de sangue na grama. Os ossos ele carregou para longe, escondeu, enterrou; o sangue ficou como enigma para as pessoas da casa (Veiga 2000: 130).

Com poucas vozes de personagens humanos interferindo no texto, o cerne dramático da história volta-se para os dois cães, ocupando-se principalmente da análise psicológica das motivações do cachorro mais velho e das sequelas morais que ele sofre, após a prática do ato violento: "Não sabendo chorar ele procurava gastar a angústia caminhando sem parar, talvez na esperança de se cansar e cair de vez. E quanto mais se movimentava, mais dava a impressão de estar contido entre barras de uma jaula" (Veiga 2000: 131). A situação pode ser considerada insólita, mas certamente não é fantástica, no sentido de uma irrupção sobrenatural ou mágica na trama. Quanto ao inusitado ato deste cão, que age por ciúmes e vingança, a questão que acaba por se colocar é: o que representa esta narrativa, afinal? Ou ainda, como ela representa?

Uma pesquisa pela ainda breve fortuna crítica do conto revela diversas hipóteses de leitura, envolvendo a busca de um gênero que possa orientar a

interpretação do texto. Já se comentou sobre o fantástico, campo no qual se ele poderia se inscrever a meio caminho entre o alegórico e o absurdo, como indicou Turchi a respeito do livro como um todo; contudo, outras alternativas de abordagem surgem, tais como, conto metafórico (Alves 2010: 18) ou parábola (Baudyšová 2010: 22). Célia Brito enxerga-o como um conto de horror, mas, ao final de sua análise, ela oferece uma moral balizadora do texto, afirmando que ele "nos transmite a seguinte mensagem: 'nossa consciência sempre nos acompanhará, para nos culpar ou nos absolver'" (2007: 60) - indicando alguma função didática do texto, o que normalmente não caracteriza as narrativas de terror².

Ora, todos estes gêneros narrativos - alegoria, parábola, conto metafórico, narrativa edificante - colocam-se nas fronteiras do gênero fabular; no entanto a fábula, como macro-gênero elaborado ao longo de uma extensa história, rica em trocas com diversos gêneros (vide Adrados 1999; Oliveira 2011; Pereira 2013), tem a vantagem de apreender todas as demais modalidades indicadas e ainda abrir espaço para a investigação do simbolismo animal, tão fundamental nesse conto de Veiga.

A escritora goiana Ercília Macedo-Eckel (1975: 3) produziu um ensaio que também observa "O cachorro canibal" como um conto fabular ou, em seus termos, como um "neogênero - transformação do gênero tradicional; espécie: conto, [...]; tipo temático: fábula". Como se depreende, sua análise vê a fábula menos como gênero específico e mais como uma ordenação temática do conto, tanto que sua investigação consiste, principalmente, numa análise estruturalista segundo os padrões da narratologia. Entretanto, o estruturalismo cede à paráfrase quase no final do ensaio, quando a autora elabora uma versão do texto de Veiga extirpada do simbolismo animal, intitulada "O homem homicida", antes de formular sua conclusão.

A narrativa fabular encontra sua origem em algum momento bastante recuado na história, a meio termo entre a oralidade (onde ainda hoje encontra amplo acolhimento) e o surgimento das formas escritas, vicejando onde os saberes populares se cruzam com a tradição literária culta. Com enredo breve e intenção sapiencial, ela assume o objetivo de ensinar e corrigir os homens, tendo seu intuito didático muitas vezes explicitado por uma afirmação proverbial colocada ao final do texto, chamada, desde os gregos, de epimítio. Numa definição sucinta, a fábula seria "practical wisdom of life presented in a simple form" (Hausrath apud Adrados 1999: 24)³. Porém, aqui, simplicidade não deve ser tomada como sinônimo de diretividade; nenhuma conceituação do gênero estaria completa se não abordar também o modo oblíquo pelo qual a fábula representa a verdade que pretende transmitir. Seus ensinamentos são ocultos e, ao mesmo tempo, expostos por meio de figurações (metafóricas, alegóricas ou simbólicas), que precisam ser decifradas pelo público, a fim de apreender a lição didática guardada na fábula.

O rico acervo do imaginário zoomórfico é a máscara ficcional preferida pelo repertório fabular desde a cultura greco-latina, aliás, é comum os manuais de figuras

² Não deixa de ser interessante notar que Brito lê o conto numa abordagem comparatista com textos como "O gato preto", de Edgar A. Poe, cujo narrador-protagonista também é um assassino que busca a empatia do leitor para com seu crime. Uma das interpretações possíveis da obra de Poe, a de que o misterioso gato seria uma representação da consciência atormentada do personagem, parece ter tido sua influência na análise de Brito a respeito de "O cachorro canibal".

³ "[...] sabedoria prática de vida apresentada numa forma simples" (Tradução nossa).

literárias definirem a fábula como uma narrativa em que a alegoria animal se faz presente. Contudo, estudos mais detidos sobre a história do gênero são unânimes em negar tal associação imediata (vide Adrados 1999; Oliveira; Ferreira 2014), advertindo sobre fábulas que trazem como personagens objetos inanimados, seres do reino vegetal ou mesmo personificações alegóricas de abstrações (da Bondade ou da Avareza, por exemplo). O que não é suficiente para retirar dos animais o papel central de emissários do fabulário, desde a Antiguidade, tanto que mesmo entre os gregos havia quem os considerasse imprescindíveis ao gênero (Adrados 1999: 23).

Mas, afinal, que função teria a figuração animal na fábula? Seria apenas uma distração figurativa conveniente, podendo ser facilmente permutada por qualquer outra? Ou traria consigo algo de peculiar e específico, indissociável da essência mesma do ser animal? Neste ponto da reflexão, os estudiosos já não soam tão unívocos.

Maria Angélica de Oliveira entende a fábula como um discurso principalmente calcado nas estratégias de resistência dos mais frágeis socialmente e, por isso, ela seria um gênero portador de uma natureza didática e revolucionária. Empenhadas em denunciar a tirania e em ensinar os fracos a cuidarem de si, essas histórias muitas vezes se dedicam a mostrar como a astúcia pode vencer a força. Embora reconheça que a moral da fábula seja frequentemente baseada em conselhos de cautela, paciência, perseverança e mesmo de resistência passiva – tão ao gosto dos que governam – Oliveira (2011: 37) assegura que: “Através das fábulas, as injustiças foram atacadas, o abuso de poder denunciado, as virtudes defendidas”.

O papel do animal seria apenas o de viabilizar a crítica indireta; clara o suficiente para ser apreendida pelo público, mas genérica o suficiente para não incorrer na ira dos poderosos. No entendimento de Oliveira, a natureza da fábula é essencialmente antropocêntrica, daí afirmar que “[...] podemos concluir que qualquer ser pode figurar como personagem de uma fábula”. A imagética animal teria, portanto, mera função dissimuladora. Reforçando sua ideia, ao analisar a fábula “O leão e o onagro”⁴, atribuída a Esopo, a estudiosa postula, recorrendo a Jacques Derrida:

Facultando aos animais atitudes primordialmente humanas, o fabulista consegue denunciar relações de poder existentes em sua época. É evidente que o Esopo não está falando de leões e onagros, mas de seres humanos, pois as fábulas são *sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem e no homem* (Oliveira 2011: 71; a afirmação de Derrida, em itálico, será posteriormente retomada em nosso artigo).

⁴ Para melhor compreensão, segue-se a fábula, conforme registrada por Oliveira (1975: 69): “Um leão e um onagro foram companheiros na caça de animais selvagens. O leão dispunha de sua força, e o onagro, de agilidade na corrida. Depois que eles tinham apanhado alguns animais, o leão, fazendo a partilha, assim falou: ‘Eu vou ficar com a primeira parte’, disse ele, ‘porque sou o rei; tomarei a segunda porque participei da caçada juntamente contigo; quanto à terceira, ela fará grande mal se tu não fugires imediatamente.’ A sabedoria aconselha a cada um medir suas forças e a não se associar aos mais poderosos”.

Pode-se perceber que a leitura do conto "O cachorro canibal" realizada por Macedo-Eckel está em consonância com a noção de Oliveira, no que diz respeito ao gênero fabular, posto que a visão das duas autoras coincide quanto à natureza crítica e humanista da fábula. A partir dessa perspectiva, Macedo-Eckel (1975: 7) compreende o conto como um alerta sobre a violência humana, sendo os cães apenas disfarces, puros códigos alegóricos dessa animalidade que em nós habita. Por isso, eles são facilmente suprimidos das considerações finais de seu ensaio, onde se lê que: "[...] ações e personagens não são moralmente apresentadas como totalmente boas e invariavelmente más. A vida humana é complicada, cheia de contrastes e contradições". O que não chega a admirar, posto que esse mesmo olhar focado unicamente sobre o humano já estava indicado na paráfrase "O homem homicida".

Sendo uma fábula atual, a função didática talvez fique mais difusa do que as narrativas tradicionais, o certo é que Macedo-Eckel não propõe uma moral definitiva da estória. Contudo, seguindo o mesmo raciocínio humanista, Oliveira (1975: 70) fornece a seguinte interpretação para "O leão e o onagro":

As ações do leão figurativizam a injustiça dos mais fortes sobre os mais fracos. [...] Tendo em vista a propriedade do dizer alegórico que habita os domínios da fábula, a atitude do leão reflete as relações de poder da sociedade escravocrata, na qual vivia o sábio Esopo. Facultando aos animais atitudes primordialmente humanas, o fabulista consegue denunciar as relações de poder existentes em sua época.

A partir dessa citação, seria plausível defender uma leitura de "O cachorro canibal" em que se permutassem os termos, lendo-se "leão" por "cão maior", "onagro" por "cão menor", "sociedade escravocrata" por "Ditadura Militar" e Esopo por José J. Veiga. Plausível, mas limitado, como apontou Silviano Santiago, para lidar com a escrita de Veiga em sua plenitude. Basta apontar que, neste caso específico, boa parte do conto se desenrola antes mesmo de o filhote ter chegado à casa. Antes do episódio que o desabona profundamente diante do leitor, o cão adulto é debuxado com cores bem mais favoráveis, como um resignado guerreiro na luta pela sobrevivência. No início, o cão chega profundamente desamparado e repulsivo, vítima ele próprio de violências pregressas cometidas por humanos e pelas cruéis circunstâncias de sua vida até ali:

Percebia-se que era um cachorro por causa do rabo metido rente entre as pernas, quase colado na barriga, e também um pouco por causa dos olhos, de uma tristeza tão funda que só podiam ser olhos de cachorro escorraçado. As patas não se firmavam no chão como as de qualquer cachorro razoavelmente seguro de si; pisavam a medo, apalpando experimentando. (Depois se soube que ele tinha perdido os cascos pelos caminhos, ficando as plantas em carne viva.) (Veiga 2000: 127).

Até cerca de sua metade, o conto se dedica a narrar os esforços do cão-sem-dono para se ajustar aos modos da casa e, não menos importante, a sagacidade que

ele teve ao saber conquistar os moradores da casa, amoldando-os também à sua presença:

Mas aí começa também a fase difícil das relações entre cão e gente. Como esperava, ele recebeu o seu almoço; e não tendo sido enxotado, interpretou a situação como significando que seria tolerado. Mas pode um cão contentar-se com a simples tolerância? Quando se sente apenas tolerado, um cão de respeito tem dois caminhos a seguir: ou exige atenção, ou vai embora para outro lugar onde possa se impor (Veiga 2000: 128).

Astuto e cauteloso, como convém aos personagens mais vulneráveis das fábulas, o cão se faz respeitado e, neste passo, a narrativa ganha mesmo um tom de aconselhamento, emitindo pequenas máximas morais da perspectiva do cão: "Para começar, era preciso não exagerar na gratidão" ou: "A melhor maneira de impor-lhes respeito é fazê-las pensar" (Veiga 2000: 128), ou então, "o cachorro ajuizado deve mostrar uma certa frieza" (Veiga 2000: 129), ou ainda: "Só depois que a pessoa insistir é que ele deve atender, assim mesmo sem pressa. Se não houver insistência o cachorro nada terá a perder; pelo contrário, convém sempre desconfiar das que não insistem" (Veiga 2000: 129). Esse aspecto traz à tona outro aspecto da fábula em "O cachorro canibal", que seria o papel de ensinar os valores para o viver bem em coletividade, o que o cão adulto teria obtido arduamente:

Aplicando todas as suas habilidades na fase difícil dos primeiros contatos ele conseguiu fazer-se notado e respeitado. Em pouco tempo já estava dormindo onde bem quisesse, sem receio de que o pisassem ou enxotassem. Esta é a grande prova de prestígio canino: não ser tocado do lugar que escolheu para deitar-se (Veiga 2000: 129).

Essa perspectiva socializante da fábula é central ao estudo de Nelson Ferreira, uma vez que ele concebe o fabulário como um repositório de saberes populares, transmissor de práticas de conduta e vivência apoiadas no senso comum – comum, não tanto no sentido de banal, mas sobretudo no sentido de comunitário, isto é, compartilhado por toda uma cultura, inclusive a ponto de participar da identidade da mesma. Em claro contraste com a visão questionadora defendida por Oliveira, Ferreira ressalta a importância da fábula enquanto instrumento de acultramento dos indivíduos:

Esta sabedoria popular pode ou não ser válida quando analisada à luz do empirismo crítico. Todavia, independentemente da sua correção ou ciência, obedece ao princípio cognitivo do senso comum e à analogia com o mundo natural – dado que esse mundo natural não só está enraizado na experiência do indivíduo, que com ele toma contacto, como também na experiência tradicional do seu contexto social. Desta forma, são criadas no imaginário humano as explicações e propósitos do mundo natural, pelo que a tradição se ocupa de transmitir esses

mesmos conhecimentos, de modo que não seja necessário ao indivíduo ou à sociedade experienciar novamente as vivências que os refutariam. O conhecimento enraíza-se na estrutura identitária da própria comunidade, ou seja na matriz cultural (Ferreira 2014: 24).

A noção de "mundo natural", utilizada por Ferreira, aponta para outro modo de compreender a presença do imaginário zoomórfico na fábula, pois agora ele não é tido como uma mera camuflagem, tão útil como outra qualquer, e sim como um elemento operacional com valor em si mesmo. O que seria indispensável à assimilação do saber tradicional expresso na fábula, já que a esta figuração caberia o papel de "naturalizar" a verdade moral comunicada pela narrativa. Para Ferreira (2014: 30), trata-se de uma "forma de ensino pela alegoria [que] é uma manifestação da tradição popular", portanto, imprescindível à função didática do fabulário. Quando fundada na alegoria naturalista, a argumentação possui grande poder de convencimento, reconhecido desde Aristóteles que, aliás, estudou a fábula como parte do repertório de ilustrações da retórica (ver Pereira, 2013: 4).⁵

Certamente, neste âmbito, seria admissível recorrer à comparação com outros seres da natureza, tais como os corpos celestes ou os seres vegetais, como de fato várias fábulas recorrem, mas Ferreira argumenta que a imagética animal acaba por adquirir preponderância, graças a caracteres que lhe são peculiares. A vivência do animal, sendo tão próxima da vivência humana, constituiria um fecundo manancial de *tertium comparationis*, altamente propício para a elaboração de metáforas e alegorias. O autor aponta que essa multiplicidade de analogias é tão utilizada no dia-a-dia, que se muitas se converteram em signos linguísticos (exemplos que poderiam ser citados: cobra, como sinônimo de traidor ou sanguessuga, como sinônimo de usurpador). A produtividade analógica da representação animal permitiria ainda a relação entre animais de faunas diversas, facilitando a apreensão e a adaptação fábulas de outras culturas - o que tornou possível a ampla circulação geográfico-cultural das fábulas.

Além disso, mesmo quando se verifica uma diferença substancial das faunas regionais das culturas em paralelo, é possível encontrar as mesmas características humanas simbolizadas por diferentes animais. A isso se deverá o pré-conceito que o senso-comum aplica à observação comportamental dos animais, ao partir de características humanas para definições zoológicas. Ou seja, o homem tendencialmente humaniza o comportamento animal, julgando em função das concepções e natureza próprias do ser humano (Ferreira 2014: 32).

Desse modo, apesar das diferenças quanto à função da fábula e à importância da figuração animal na mesma, Nelson Ferreira chega a uma conclusão similar à de Maria Angélica de Oliveira quanto ao sentido antropocêntrico do animal fabular.

⁵ A eficácia persuasiva das analogias naturalistas pode ser percebida pela sua pregnância cultural, sendo elas continuamente empregadas em discursos que buscam convencer sobre a "naturalidade" da moral que defendem. Assim, por exemplo, questionando a mistura étnica, os puristas raciais norte-americanos recorriam ao provérbio: "Um pássaro pode amar um peixe, mas onde eles viveriam?".

Ora, pode-se afirmar que a representação do comportamento dos cães em "O cachorro canibal" é constituída numa relação de paralelismo evidente com o comportamento humano, uma vez que ambos são animais sociais, devendo responder ao desafio de serem aceitos em um grupo. É fácil sentir empatia para com o cão adulto e se compadecer do seu empenho em conquistar afeto e abrigo contra a vida miserável que vinha padecendo. E José J. Veiga não precisou se afastar da natureza canina para estabelecer um tal vínculo ente cão e homem: ele encontra um ponto de contato, uma área de transição entre os dois seres, e a partir daí, põe em foco uma questão essencial a ambos.

A peculiaridade da voz narrativa, que acompanha o cão adulto sem se confundir com ele, alternando afinidade e aversão, proximidade e afastamento, materializa este espaço comunicativo entre o homem-narrador, ou o homem-leitor, e o protagonista canino – sem precisar utilizar expedientes como representar um cão falante. No entanto, na forma tradicional de se fazer e receber a fábula, esta aproximação entre homem e animal sempre rende um valor analógico, uma mascarada alegórica, em que, durante o processo hermenêutico, as máscaras se vão e o animal desaparece como artifício não mais necessário.

Por isso, continuando a analogia entre homens e cães, seguindo o princípio interpretativo exposto por Ferreira, observa-se que as normas formuladas pelo cão maior na parte inicial do conto, em sentido quase proverbial, não são aprendidas pelo cão menor e que, parte daí, o ressentimento do adulto para com o filhote tão descuidado. A posição do cão mais velho estava ficando ameaçada na medida em que o mais jovem perpetrava os próprios meios de reforçar seu pertencimento social, obtendo invejável sucesso: "Em pouco tempo já estava passeando de colo, aliás uma lição que o maior não ensinou" (Veiga 2000: 129). A recusa, ou ignorância, do cãozinho para com as estratégias do adulto abala todo o saber em que o cão maior se fiava, questiona toda uma experiência de vida tão custosamente obtida. E, por fim, já no limite do aceitável, desestabiliza seu acolhimento na casa, exacerbando-lhe a angústia de voltar à condição de desamparo anterior:

Dava engulhos ver a sofreguidão dele atendendo os chamados mais absurdos, a humildade na aceitação de censuras e castigos. Aquele estado de coisas não podia acabar bem. Mais dia menos dia... A situação agravou-se quando começaram a tomar liberdades com o cão maior, decerto inspirados pela intimidade excessiva que mantinham com o outro. Já não o deixavam dormir onde quisesse, e não escondiam o desgosto de vê-lo dentro de casa. Ele ia suportando tudo com paciência, esperando que a loucura passasse (Veiga 2000: 129).

É este pavor, e não uma propensão inata à brutalidade, que desencadeia no cão adulto a intenção do assassinato. Até então, ele poderia ser visto no máximo como um velho rabugento, às vezes condescendente, às vezes impaciente com a ingenuidade e entusiasmo do filhote. Tal interpretação retira o conto da órbita da simples alegoria do contexto político específico da Ditadura Militar, agregando outros elementos ao conto, tornando-o irreduzível a uma única chave hermenêutica. Certamente, porém, ele não deixa de dialogar com seu tempo histórico, afinal, em

1968, o conflito de gerações ganhava uma incomum dinâmica revolucionária, com os jovens questionando vigorosamente os saberes tradicionais, identificados aos adultos em geral. O conto de Veiga talvez tenha se inspirado na forma repressiva e hostil com que as gerações mais velhas reagiram à contestação juvenil, naquele momento, não só no Brasil, mas em diversos países do centro da cultura ocidental. Não custa lembrar que o lema "não confie em ninguém com mais de trinta anos" foi entoado pelos jovens que tomaram Paris neste mesmo ano (Zilberman 2009) e, a seguir, utilizada em uma canção brasileira, composta pelos irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle⁶.

Certamente vale salientar que, ao invés de representar algum valor moral a ser transmitido, "O cachorro canibal" trata de uma crise de valores, gerada pela desestabilização dos saberes tradicionais, com a nova geração deixando de absorver os preceitos dos ancestrais. De modo que a narrativa de Veiga assume o aspecto de uma paródia da fábula ou, até mesmo, de uma anti-fábula. Neste ponto, vale recorrer ao pensamento de Mikhail Bakhtin (2008), que alertava sobre o poder regenerador dos textos paródicos, capazes de fazer emergir verdades negadas pela estrutura social vigente. Por meio do discurso paródico, a linguagem pode formular novas possibilidades de ver o mundo, impossíveis de serem articuladas seguindo-se a constituição dos discursos hegemônicos.

Por isso, já que o texto de Veiga se desprende assim de um referente histórico específico e de uma hermenêutica restrita, parece convidativo ir ainda além e atrever-se à seguinte hipótese: se o conto remete ao repertório da fábula para dialogar com ele em negativo, talvez a ironia do texto atue também num sentido metalinguístico, corroendo as premissas de interpretação das composições fabulares. Uma vez que a fábula tornou-se discurso privilegiado para examinar a relação entre o animal humano e o animal não-humano, seu discurso paródico não seria então um *locus* igualmente privilegiado para desmontar a visão tradicional, dominante, sobre tal relação? Veiga chega a dar este passo em sua anti-fábula? Antes de tentar responder a estas questões, faz-se necessário examinar algumas vozes que têm advertido contra o antropocentrismo da fábula tradicional.

Anteriormente mencionado, via citação de Oliveira, Derrida vai ao cerne do problema em seu ensaio *O animal que logo sou* (2002). No texto da Oliveira, a fala derridiana surge numa tonalidade algo positiva, visto que todo olhar da estudiosa sobre a fábula é voltado para seu papel como discurso crítico das injustiças da sociedade humana. Mas no contexto original, a afirmação de Derrida faz parte de um agudo questionamento do antropocentrismo do pensamento ocidental, que erigiu sua ideia de humano fazendo do animal o "outro", o não-humano por excelência, em contraposição ao qual nossa humanidade se desenharia; como bem sintetiza Márcia Neves (2013b: 5):

⁶ O trecho inicial da canção, gravada por Cláudia em 1971, dizia: "Não confie em ninguém com mais de trinta anos/ Não confie em ninguém com mais de trinta cruzeiros/ O professor tem mais de trinta conselhos/ Mas ele tem mais de trinta, oh mais de trinta/ Oh mais de trinta/ Não confie em ninguém com mais de trinta ternos/ Não acredite em ninguém com mais de trinta vestidos/ O diretor quer mais de trinta minutos/ Pra dirigir sua vida, a sua vida/ A sua vida."

Neste sentido, o animal configura, desde as origens, uma outridade paradoxal, como aquele estranho por excelência tão próximo de nós e, ao mesmo tempo, tão distante. Quer isto dizer que, se por um lado o animal representa para o homem aquele seu quase semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, por outro, também simboliza a parte mais recôndita e instintiva do homem, aquela onde se ocultam as suas pulsões indômitas. As relações entre humanos e não-humanos são, portanto, de natureza ambivalente e paradoxal, obedecendo a um jogo complexo de atracção e de repúdio.

Para Derrida, a fábula é mais um discurso, talvez mesmo um dos mais sintomáticos, que revela a recusa de nosso pensamento ocidental verdadeiramente constituir o animal, enquanto alteridade radical, não subsumida a nossos valores e vivências. Assim, ao buscar constituir uma fala em que o animal subsista como o outro de nós, Derrida (2002: 70) assevera:

Seria preciso sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem.

A imaginação humana tem ideado vários seres maravilhosos que fundem homem e animal, numa conjunção dos opostos tão potente que, não raro, representam a própria divindade. Mas, como compreendeu Derrida, o animal fabular é uma criatura domada pelo discurso didático humanista, em que se inscreveu a narrativa fabular ao longo de sua trajetória. A leitura alegórica, a estrutura narrativa exemplar, a presença do epimítio são alguns dos instrumentos empregados, durante a história do gênero, para controlar o animal fabular, mantê-lo aquietado em seu sentido preestabelecido pelo saber tradicional, tentando impedir a irrupção de alguma outra leitura desarticuladora da habitual. Uma caracterização recorrente nas fábulas, quase uma fórmula, ressalta sempre que os personagens animais são seres irracionais, mesmo que, na narrativa, eles falem, vistam-se e comportem-se de acordo com códigos sociais humanos. É como se entre os valores pressupostos do saber fabular, estivesse incluída a necessidade de delimitar explicitamente a distância entre homem e animal.

Estudos mais diacrônicos, no entanto, esclarecem as mudanças de posição do animal no fabulário ao longo do tempo. É o caso do artigo de Neves (2013b), que trata principalmente da oposição que o maior fabulista francês, La Fontaine, fez à filosofia de seu contemporâneo René Descartes, em especial ao conceito de "animais-máquinas". Contestando a noção de um animal resumido a uma pura responsividade e a instintos mecânicos, La Fontaine teria proposto, em uma série de fábulas, a noção de que "[...] os animais, tal como as crianças, também possuem uma certa forma de pensamento: pensam e sentem, só não são capazes de argumentar" (Neves 2013b: 10). Na visão de pesquisadora, La Fontaine já pode ser visto como um

dos primeiros renovadores do fabulário, concebendo o animal fabular como uma espécie de ponto de encontro entre as duas diferenças, já não tão apartadas.

Com efeito, os animais fabulares desempenham uma dupla função narrativa, apresentando, unificados sob a mesma personagem, o animal e o homem. Neste sentido, as fábulas protagonizadas por animais apresentam dois patamares de leitura. Num sentido literal, os animais são designados como tal e comportam-se em conformidade com a sua própria natureza, ou seja, de acordo com as suas próprias funções vitais, características físicas ou instintos. Por outro lado, num sentido figurado, os animais são investidos de atributos psicológicos, representativos do comportamento humano e da sua psicologia complexa (Neves 2013b: 10).

Verdade que Neves (2013b: 10), um pouco mais à frente, no mesmo texto, acabará admitindo que “[...] o género fabulístico baseia-se num processo alegórico de antropomorfização do mundo animal, com vista à representação dos usos e costumes das sociedades humanas”. Todavia, em outro estudo, sobre a presença do animal no fabulário contemporâneo, Márcia Neves (2013a: 2) elenca diversas transformações que apontam para uma nova posição do animal fabular:

A ficção contemporânea, e a fábula em particular, acolhem uma nova abordagem e apreensão da alteridade animal. Se, na fábula tradicional, os animais funcionavam como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica que instituíra um corte radical entre humanidade e animalidade, a fábula contemporânea tem instigado um sentimento de indistinção entre o homem e o animal.

Como então, Veiga constitui seus cães em “O cachorro canibal”? Eles têm posição de protagonismo evidente, já que o mundo humano é entrevisto pelo olhar do cão maior. Mas este cão é um símbolo do humano, possui o direito a ser tão somente canino ou estaria numa área liminar, numa fronteira difusa entre o cão e o humano, como uma entidade antropozoomórfica? Ao examinar alguns exemplos de fábulas contemporâneas da Literatura Portuguesa Neves elenca três modos pelos quais homem e animal se aproximam, e mesmo se fundem, nesse fabulário moderno: “pela via do *compartilhamento*, do *dever-animal* ou da *metamorfose*” (2013a: 3). No *compartilhamento*, o animal toma o lugar da companhia humana, tornando-se uma “quase-pessoa”, que preenche a solidão de humanos cada vez mais isolados pelo individualismo da sociedade atual. “Assim, na fábula contemporânea, homens e animais dividem o mesmo nível de protagonismo, criando-se entre ambos espaços de mútua cooperação, amizade e comunicação emocional” (2013a: 3-4).

O *dever* implica dois movimentos possíveis *dever-animal* do homem e *dever-humano* do animal, sendo evidente que a terminologia empregada por Neves procede da ontologia de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, para quem o *dever* é uma aliança, e

não uma relação de correspondência ou de filiação⁷. Portanto, a narrativa fabular deixaria de demarcar uma fronteira intransponível entre homem "racional" e animal "irracional", como anteriormente, para apresentar, segundo Neves (2003a: 14): "uma animalidade difusa" no humano e "uma certa humanidade" no animal, enfatizando justamente a zona liminar, e não os extremos de cada território subjetivo. Finalmente, quanto à formulação do conceito da *metamorfose*, Neves toma como inspiração evidente a conhecida narrativa de Franz Kafka, cujo título dá nome ao conceito. Estariam nesta categoria as fábulas em que o humano se transforma irreversivelmente no não-humano, desgarrando-se para sempre do universo antropomórfico, constituindo-se por isso, como Gregor Samsa, em criaturas portadoras de uma temível alteridade.

O cão menor, nunca apreendido em sua interioridade, mas sempre olhado pelo viés do cão maior, talvez até pudesse ser um candidato à categoria do *compartilhamento*, mas como categorizar o cão adulto? Seu comportamento coloca-se num ponto de intersecção entre homem e cão (luta por pertencimento social), realçando o vínculo entre os dois seres. No entanto, o que dizer de seu comportamento anômalo ao matar e comer o filhote? O que dizer de seu posterior remorso e da piedade repulsiva que ele passa a gerar nas pessoas ao redor? Seriam apenas aspectos do humano, disfarçados ficcionalmente no personagem animal, ou seriam indícios de uma área limítrofe, talvez um *devoir-humano* no cão?

A imagem do cão devorador não é nova, muito pelo contrário lança suas raízes em algumas das manifestações arquetípicas mais primitivas do inconsciente humano. Segundo a arquetipologia elaborada por Gilbert Durand, o fascínio do animal à imaginação humana deve-se ao esquema do animado, isto é, do movimento (2003: 73). Ele afirma que este esquema constitui-se como um "abstrato espontâneo" da imagem animal para o homem. Por sinal, o termo animal procede do latim *animale*, "que respira, animado", e de *animalis*, "ser vivo, animal (por oposição aos humanos)"; ambos derivam de *anima*, "sopro, emanação" e, a partir daí, "sopro vital, alma". Ainda, na mesma família etimológica: *animatio* indica "infusão de vida, ser animado", *animatus*, "respiração, vida", e o verbo *animare*, "animar, dar vida" (Rezende; Bianchet 2014). Assim, o animal é antes de tudo o "vivo", este outro vivente com que o homem aprende sobre estar vivo e, por conseguinte, sobre não estar vivo. Retomando Derrida (2002: 55):

Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia.

⁷ "[...] o *devoir animal* não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O *devoir* não produz outra coisa senão ele próprio. O que é real é o próprio *devoir*, o bloco de *devoir*, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. [...] O *devoir-animal* do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o *devoir-outro* do animal é real sem que esse outro seja real" (Deleuze e Guatarri 1997: 18).

O animal ensina o homem sobre vida e mortalidade: por isso este movimento outro, esta agitação alheia a nós, este diferente que nasce, cresce e morre como nós, mas não nos é, representa para nós a experiência do passar do tempo e sua indiferença para conosco. Como se verá melhor, na ânsia de negar essa mortalidade, a imaginação humana projeta sobre o não-humano sua aversão à própria animalidade e à transitoriedade e precariedade que esta implica: "para morrer, basta estar vivo", assevera um dito popular em Goiás.

Durand ordena uma detalhada arquetipologia dos símbolos zoomórficos – mais especificamente, uma estrutura arquetípica do bestiário – baseada em duas dinâmicas básicas do animado: o formigamento e a mastigação. No regime de imagens em que a morte e o tempo são fontes de pavor existencial (chamado Regime Diurno), ser tragado pela boca cheia de dentes da besta fera representa a morte mais abissal, uma vez que ela representa não apenas o morrer, mas a aniquilação da ontologia humana, isto é, a perda do limite que separava o homem (e sua idealizada alma superior) dos demais animais não-humanos. Deixar o cadáver ser comido por animais carniceiros sempre foi uma das maiores desonras a que um homem pôde ser condenado.⁸

Uma das mais potentes imagens do tempo está articulada no mito de Cronos, o próprio deus tempo, comendo seus filhos e, aqui, encontramos a constelação simbólica, a família imagética, a que pertence este cão canibal que abocanha o indefeso filhote no jardim de alguma casa do interior goiano. As descrições do conto de Veiga enfatizam essa boca abissal – "O outro levantou-se da sombra, [...] abriu a boca num bocejo enorme e caminhou para o pequenino" (Veiga 2000: 130) – e dão ênfase ao sadismo dentário, narrando as etapas da manducação: "A primeira dentada feriu-o na carne mole do ventre. [...] "começando pelas partes tenras" [...] Quando ele começou a enjoar só restavam os ossos mais duros" (Veiga 2000: 130).

Não admira que Brito tenha considerado a estória como um conto de terror, porque, diante dessa goela aberta sobre a inocência do cãozinho, está-se diante de um pavor arraigado na imaginação, que Durand percebe como uma representação do medo humano de regredir à sua própria animalidade. Por sua vez, também é comum que escritores e outros artistas recorram a esta rede arquetípica assombrosa para representar indivíduos e coletividades humanos caracterizados pela violência e opressão. Possivelmente, a imagem mais emblemática nesta linhagem de resistência

⁸ Porém, em outra concepção imagética (Regime Noturno da imagem), na qual a morte é repouso e o tempo é pai da sabedoria, o devoramento se transforma em engolimento suave, ser engolido é ser reabsorvido pelo cosmos. A cultura cristã, por exemplo, dá sepulcro ao corpo, que é reincorporado à mãe-terra que o gerou ("Porque tu és pó e ao pó voltarás", diz o rito fúnebre). Por outro lado, outras culturas preferiam se alimentar dos seus mortos a permitirem que fossem consumidos pelos vermes. Por isso, a antropofagia assume simbolização altamente complexa, podendo ganhar valorizações negativas ou positivas. Oscar Sáez (2007: 16) fala mesmo em cosmologias canibais, nas quais o canibalismo é "um divisor entre o humano e o não-humano, mas num paradigma em que a humanidade não é um atributo fixo de uma espécie – a nossa – mas função de uma perspectiva. Há uma coincidência entre canibais e veganistas, quando uns e outros questionam – embora com conclusões muito diferentes – a separação entre humanos, únicos sujeitos plenos, e animais, puros objetos nutritivos".

tenha sido a pintura *Saturno devorando um filho* (1819-1823), do espanhol Francisco de Goya.

A imaginação no Regime Diurno é ascensional (anseia uma evolução sempre verticalizada) e diarética (purificadora), produzindo e sustentando valores que levam o humano a desejar negar sua materialidade, sua mortalidade, sua animalidade, sua pertença à natureza. Ele se idealiza divino, celestial, espiritualizado, possuidor de uma alma imortal. Assim o elo com o animal, é visto como regressão pejorativa, como uma queda ontológica, associada comumente à noção de decadência moral. Sobre a pregnância desta aversão simbolizada no animal não-humano Durand (2003: 70) afiança que ela "mostra quanto esta orientação teriomórfica⁹ da imaginação forma uma camada profunda, que a experiência nunca poderá contradizer, de tal modo o imaginário é refratário ao desmentido experimental". Assim, o lobo, o urso, o leão, o tubarão, ou qualquer outro predador com sua imensa boca dentada, são facilmente postos na condição de vilões das narrativas humanas, independentemente de qualquer estudo biológico que questione tal estereótipo. Entretanto, no conto de Veiga, é o animal não-humano que decai moralmente, e acessa, após o ato bestial, um estado agônico de sofrimento ético e existencial tão pungente que comove o narrador e, provavelmente o leitor:

Dava pena vê-lo de cabeça baixa, num ir e vir incessante, sem encontrar sossego em parte alguma. Mesmo quando parecia descansar, deitado de lado em um tapete, o bojo das costelas arfando compassado, o brilho do pelo ondulado com a respiração, podia-se ver que o repouso era aparente. Olhando bem, via-se que os músculos nunca estavam em completo descanso, havia neles uma constante trepidação, um zumbir de alta voltagem. [...] Às vezes ele se instalava numa passagem, parece que desejando que o maltratassem, que o enxotassem, que o humilhassem; mas o que se via era as pessoas tomarem trabalho para não incomodá-lo, se afastarem para lhe dar passagem. Não sabendo chorar ele procurava gastar a angústia caminhando sem parar, talvez na esperança de se cansar e cair de vez (Veiga 2000: 131).

Trata-se de uma inversão notável. Tão notável que nenhuma das análises sobre o conto, das que foram encontradas, duvidou de que esta passagem estivesse se referindo expressamente ao ser humano, do qual o cão seria apenas uma alegoria. Mas estando diante de uma paródia fabular, que colocou do avesso uma série de premissas do gênero, pode-se suspeitar de alguma outra reversão encravada na estória de Veiga. Não custa recordar que metade da narrativa se dedica, em tom comovente, a versar sobre a inserção do cão miserável numa casa familiar, enquanto a outra metade expõe as motivações, a prática e as consequências do assassinato que ele cometeu. Quanto aos motivos e modos do assassinio, salta aos olhos a "inaturalidade" e o absurdo do comportamento canibal do protagonista, como se ele fosse um ponto fora da curva, que parece ter rompido com sua natureza não-

⁹ O termo teriomórfico diz respeito ao simbolismo negativo derivado das formas animálicas, a partir da qual a imaginação humana produz suas bestas e monstruosidades terrificantes.

humana. Se isso é verdade, a anti-fábula de Veiga representa o devir-humano no cão como uma queda moral do animal.

Depois de tudo o que passou em sua experiência de vida errante, depois de tanto esforço para compreender as normas da sociedade dos homens, o cão fez-se um ser demasiado adaptado ao mundo humano: tão domesticado, tão inserido nas artimanhas da civilização, que ele por fim deixou-se impregnar de humanidade, matando com inveja, rancor e deslealdade. A composição irônica do título – num texto, de resto, pouco marcado pelo humor – confirma essa hipótese na medida em que atribui ao protagonista canino a qualidade de “canibal”. Do ponto de vista biológico, a prática de se alimentar de seres da mesma espécie não é inatural; mesmo que geralmente seja concebida como um sintoma de desequilíbrio ecológico, ela faz parte do repertório de sobrevivência dos carnívoros, em situações específicas. Quanto aos caninos, estudos etológicos categorizam a prática, entre animais domesticados, como um dos comportamentos patológicos consequentes do estresse animal, provocado pela convivência estreita com humanos (Mentzel 2012: 56-58).

Mas a origem do termo é fruto de um equívoco altamente revelador dos mecanismos de exclusão da alteridade, que marca nossa sociedade. A palavra foi inventada por Cristóvão Colombo (ver Almeida 2002), quando de suas primeiras expedições às ilhas caribenhas. Ao escutar o nome “caribe”, Colombo associou-o ao latim *canis* (cão) e postulou que deviam ser os povos cinocéfalos (homens com focinho de cão), descritos na cartografia imaginária da Antiguidade e da Idade Média. Abria-se espaço, desde aí, para concepção de outro homem, menos humanizado: o homem selvagem que habitaria o espaço além-Europa. Cabe ressaltar que o termo, inicialmente, não teve relação com os ritos antropofágicos de vários povos americanos, mas rapidamente o elo seria forjado, uma vez que tal prática ritual seria bastante divulgada como a maior prova da animalidade dos povos com que os europeus acabavam de estabelecer contato. Nascia assim o canibal, o homem-besta, devorador de carne humana. Percebe-se agora que a variante “homem homicida” proposta por Macedo-Eckel não faz jus ao sarcasmo de “cachorro canibal”, uma vez que ela não atinge o ponto nevrálgico que Veiga põe em questão: o caráter eurocêntrico e antropocêntrico de um termo surgido para identificar o outro, e a partir do qual se empreende a exclusão dessa alteridade incômoda.

Possivelmente inspirado pela vivência opressiva do momento histórico em que escreveu, Veiga conseguiu se colocar no lugar do outro não-humano e pensá-lo enquanto tal, realçando as áreas de contato, sem ignorar as diferenças; confirmando a reflexão de Derrida (2002: 22)¹⁰: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético”.

É notável como, por este viés hermenêutico, o tema da crítica social em “O cachorro canibal” ganha ainda mais contundência. Ao conseguir fazer o arcabouço fabular girar em rotação inversa, graças ao poder inventivo da *poiesis*, José J. Veiga

¹⁰ Derrida (2002: 18) entende poesia numa acepção lata, isto é, não como gênero oposto à prosa, mas como *poiesis*, a linguagem da criação e da invenção. Tanto que a maior parte de suas análises, e muitos de seus *insights*, provêm de narradores como Lewis Carrol (os felinos de Alice são constantemente invocados) ou Franz Kafka, cuja obra Derrida categoriza como uma “zoopoética”, por oposição ao conceito de fábula.

consegue ir além de sua posição antropológica e enxergar o outro não-humano em seu sofrimento específico, gerado por uma sociedade que é ainda mais excludente para com os não-humanos do que já é para com os próprios humanos.

THE ANIMAL FABLE AT "THE CANNIBAL DOG" BY JOSÉ J. VEIGA

Abstract: This paper investigates the presence of the animal fable at "The cannibal dog" by José J. Veiga. The text was published original at the collection *The misplaced machine and other stories*, in 1968, when the Brazil was been ruled by an oppressive dictatorial government. However, this analysis avoids restricting itself to an allegorical reading for evidencing several layers of meaning that constitute these short narrative.

Keywords: contemporary fable; animal symbolism; imaginary.

REFERÊNCIAS

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *History of the Graeco-Latin fable: Introduction & from the Origins to the Hellenistic Ages*. Trad. Leslie A. Ray. Leiden; Boston; Colônica: Brill, 1999.

ALMEIDA Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se o outro: o topos canibal na Literatura Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

ALVES, Maria de Lourdes. O conto: uma leitura dialógica na perspectiva bakhtiniana. In: *O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense: Produção Didático-Pedagógica*, vol. 2. Londrina: Universidade Estadual de Londrina; Secretaria de Estado de Educação do Paraná, 2010. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2009_uel_portugues_md_maria_de_lourdes_alves.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAUDYŠOVÁ, Veronika. *A tradução comentada de contos de José J. Veiga*. Tese. Olomouc: Univerzity Palackého v Olomouci, 2010. Disponível em: <<http://www.theses.cz/id/0uecw7/85180-793523592.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRITO, Célia Regina Sapater Morales. *Formação de um leitor crítico com base na análise literária de contos de horror*. Monografia. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2007. Disponível em: <https://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/posdistancia/27766.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Nelson Henrique da Silva. *Aesopica: a fábula esópica e a tradição fabular grega: Estudo, tradução do grego e notas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

MACEDO-ECKEL, Ercília. Tentativa de apreensão do significado total de um conto. 1975. Disponível em: <<http://www.erciliamacedoescritora.com.br/Tentativa%20de%20apreensao%20do%20significado%20total%20de%20um%20conto.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

MENTZEL, Rubén Eduardo. Clínica del comportamiento (caninos y felinos domésticos). *Revista de Etologia: Suplemento*, v. 11, p. 56-58, 2012. Disponível em: <http://www.etologiabrasil.org.br/sbet/XXX_Encontro_Anual_de_Etologia-Resumos.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016.

NEVES, Márcia. Humanimalidades: Figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI. In: MORAIS, Ana Paiva (Org.). *História crítica da fábula na literatura portuguesa*, 2013a. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/6.O%20animal%20fabular_Marcia%20Neves.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016.

_____. O animal fabular: Elementos para uma genealogia conceptual. In: MORAIS, Ana Paiva (Org.). *História crítica da fábula na literatura portuguesa*, 2013b. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/6.O%20animal%20fabular_Marcia%20Neves.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016.

OLIVEIRA, Maria Angélica de. *Caminhos da fábula: literatura, discurso e poder*. Campina Grande: Bagagem, 2011.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Da fábula e dos seus arredores: a exemplaridade animal na literatura medieval portuguesa. In: MORAIS, Ana Paiva (Org.). *História crítica da fábula na literatura portuguesa*, 2013. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/1.%20A%20exemplaridade%20animal%20na%20literatura%20medieval%20portuguesa_Paulo%20Pereira.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016.

REZENDE, Antonio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SÁEZ, Oscar Calavia. Alimento humano: O canibalismo e o conceito de humanidade. In: *Antropologia em primeira mão*. 2007. Disponível em: <<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2008/08/o-canibalismo-e-o-conceito-de-humanidade.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

SANTIAGO, Silvano. Leitura engajada do autor restringiu impacto da obra. *Folha de São Paulo: Caderno Ilustrada*, São Paulo, p. E6, 31 jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1582892-analise-leitura-engajada-de-jose-j-veiga-restringiu-impacto-da-obra.shtml>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

TURCHI, Maria Zaira. As variações do insólito em José J. Veiga. *Organon*, v. 19, n. 38-39, p. 147-158, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30065/18650>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

VEIGA, J. J. O cachorro canibal. In: VEIGA, J. J. (org. J. Aderaldo Castello) *Melhores contos*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000, p. 127-131.

ZILBERMAN, Regina. 1968 - Literatura: marcando presença, ainda que tardia. *Organon*, v. 23, n. 47, p. 73-77, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29510/18195>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/02/2016 E APROVADO EM 29/05/2016