

O HUMANO EM SEU DEVIR, EM DOIS CONTOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Ana Carolina Macena Francini (USP)¹

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura de dois contos do escritor uruguaio Felisberto Hernández, "Cocodrilo" (1949) e "La mujer parecida a mí" (1949), publicados no pós-guerra, período em que as concepções dominantes sobre o humano entram em crise e nota-se um inegável interesse em problematizar os conceitos sobre humanidade e animalidade, por meio da ficção. A análise desses contos, considerados pertencentes ao modo fantástico da literatura, indaga sobre como o sentimento perturbador que caracteriza esse estilo pode surgir a partir da transgressão das fronteiras que separam estes dois universos, que -sob uma perspectiva logocêntrica moderna- parecem tão distanciados: cultura e natureza.

Palavras-chave: Felisberto Hernández; animalidade; fantástico.

Lovecraft chama de Outsider essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, "inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome" (Mil Platôs, Gilles Deleuze e Félix Guattari)

Fantástico: espaço de estranhos devires

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari salientam que o devir-animal é marcado por uma diversidade e inconstância em virtude de ser um "processo de desejo" de ir-se a

¹ Mestre pelo programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhol e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atualmente é professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhola no Instituto Federal de São Paulo. E-mail: anafrancini@msn.com.

uma natureza desconhecida por meio de uma união transgressiva. O *outsider* é o “eu fascinado” que proporciona tal aliança por bordejar as multiplicidades, entre o humano e o animal:

Se imaginamos a posição do Eu fascinado, é porque a multiplicidade de simbiose em direção à qual ele se inclina, acaloradamente, é a continuação de uma outra multiplicidade que o trabalha e o distende a partir de dentro. Tanto que o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre multiplicidades. Cada multiplicidade é definida por uma borda funcionando como Anômalo; mas há uma enfiada de bordas, uma linha contínua de bordas (fibra), de acordo com a qual a multiplicidade muda. E cada limiar uma porta, um novo pacto? Uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível (Deleuze, Guattari 2008: 33).

Por conseguinte, como salientava Derrida que caberia ao “pensamento poético” tentar perscrutar o animal e seus confins (2002: 22), já que problematiza o discurso racional, também é possível sugerir que a escrita de ficção- sem buscar forjar classificações racionais como a ciência e a filosofia- pode tal qual a poesia apresentar-se como um discurso privilegiado para explorar tais devires e seus matizes por meio da linguagem e seu sistema vertiginoso de sentido. Os próprios filósofos Deleuze e Guattari reforçam tal ideia ao afirmar que o “escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires- escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. [...] O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável por direito” (Deleuze, Guattari 2008: 21).

Sendo assim, o foco deste artigo será aprofundar-se nesse devir-animal experimentada pelos personagens *outsiders* nos contos “La mujer parecida a mí” e “El cocodrilo” de Felisberto Hernández. Entretanto tal como não é possível pensar o devir como um fenômeno uno, previsível e idêntico, o interessante será justamente perceber as variações e errâncias desses devires que podem ser intensos, imperceptíveis, insondáveis...

A subjetividade animal: o “vacilar do eu”

Uma experiência contundente de uma escritura “feiticeira” em que se “vive o animal” parece ser o conto “La mujer parecida a mí”, de Felisberto Hernández, no qual há um devir-intenso do protagonista. Este personagem invoca esse “eu fascinado”, *outsider*, encantado por essa outra multiplicidade, iniciando um “vacilar do eu”, por meio do devir-animal. Maria Esther Maciel assinala que a literatura, como um saber alternativo à racionalidade, sempre teve essa curiosidade e fascínio de penetrar nesse ser outro cuja compreensão escapa à razão:

No que tange à literatura, por exemplo, pode-se afirmar que as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de

instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação, e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade (Maciel 2011: 85).

Especificamente em “La mujer parecida a mí”, o que chama a atenção é a tentativa, ainda que num exercício de imaginação, de explorar a subjetividade animal, que é familiar e ao mesmo tempo estranha ao ser humano. Diferentemente da filosofia tradicional, que põe o animal na posição de um simples objeto e – segundo Maciel- utiliza-o “enquanto mero teorema para justificar a racionalidade e a linguagem humanas como propriedades diferenciais (e superiores) em relação aos outros viventes” (2011: 88), o conto em foco coloca o animal na posição de sujeito. Sobre a busca de conhecer a subjetividade animal por meio da ficção, afirma Maciel:

É o esforço de vários poetas em apreender, pela palavra articulada, o “eu” dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que inventada) desses outros, conjecturar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade (Maciel 2011: 95).

Por meio do devir-animal do protagonista, este conto de Felisberto Hernández possibilita refletir sobre a subjetividade de seu devir-cavalo e sobre a própria condição animal num mundo dominado por humanos. A princípio, o que causa a sensação de estranhamento na narrativa é a impossibilidade de qualquer tipo de classificação a partir das concepções dualistas baseadas na racionalidade – sonho/vigília, personagem/autor, vida/obra e animal/humano-, desestabilizando a visão convencional de realidade em diversos níveis, desde as primeiras linhas da narrativa:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.

En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. [...]

Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme (Hernández 2009: 111).

Carlos Gamerro, em *Ficciones Barrocas*, assinala que “La mujer parecida a mí” é um conto de transição entre a fase de relatos substancialmente memorialistas de Felisberto – cujas experiências e memórias de infância são matéria prima para elaborar seus contos considerados propriamente fantásticos (2010: 181). Se, por um lado, neste conto ele retoma um personagem de sua infância recorrente em seus

textos, a professora (mulher mencionada no título); por outro, pode ser considerado um relato fantástico ou uma 'ficção barroca' – nos dizeres de Carlos Gamerro – por desestabilizar o que se chama “realidade”.

Segundo o autor, a ficção barroca embaralha os planos da realidade, assim como num jogo de espelho, em que o leitor não consegue mais distinguir o original do reflexo, o sonho da vigília, a imaginação da percepção, a vida da obra, a verdade da ficção etc.: “[...] Lo propio del barroco no es la mera multiplicidad sino la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en que plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje)” (Gamerro 2010: 19). Mais do que isso, Felisberto Hernández subverte a hierarquia desses planos, não se sabe o que veio primeiro (o acontecimento ou a recordação? O humano ou o animal?) ou o que tem primazia (vigília ou sonho?). Com relação a isso, explica Gamerro (2010: 188):

En la obra de Felisberto, la realidad es un continuo hecho de fragmentos, partes o pedazos, los cuales él mezcla, también, pero en el sentido de mezclar los ingredientes de una receta: mezcla retazos de vigilia, y no al azar, sino de manera deliberadamente arbitraria. El resultado es un universo donde las clasificaciones y las divisiones se han vuelto impracticables.

Como sugere o trecho do conto supracitado, o protagonista está nessa zona de indiscernibilidade, mais que isso, numa zona da simultaneidade, é um humano que já foi cavalo, é um cavalo com lembranças de humano; movido pelo seu desejo de recordar que parece proporcionar devires:

En esa época yo trabajaba con un panadero. Fue él quien me dio la ilusión de que todavía podía ser feliz. Me tapaba los ojos con una bolsa; me prendía a un balancín enganchado a una vara que movía un aparato como el de las norias, pero que él utilizaba para la máquina de amasar. Yo daba vueltas horas enteras llevando la vara, que giraba como un minuterero. Y así, sin tropiezos, y con el ruido de mis pasos y de los engranajes, iba pasando mis recuerdos (Hernández 2009: 112).

No que diz respeito à animalidade e humanidade, tal instabilidade, através do devir, será constante e oscilante durante todo o relato, reconfigurando continuamente as visões sobre o humano e o animal. Nesta oscilação, é interessante examinar, por exemplo, a perspectiva animal sobre o mundo:

De pronto sentía olor a agua; pero era un agua pútrida que había en una laguna cercana. Mis ojos eran también como lagunas y en sus superficies lacrimosas e inclinadas se reflejaban simultáneamente cosas grandes e chicas, próximas y lejanas. Mi única ocupación era distinguir las sombras malas y las amenazas de los animales y los hombres; y si bajaba la cabeza hasta el suelo para comer pastitos que se guarecían junto a los árboles, debía evitar también las malas hierbas. Si se me

clavaban espinas tenía que mover los belfos hasta que ellas se desprendieran (Hernández 2009: 111).

A sutileza na narração dos detalhes do cotidiano do cavalo acaba por aproximar o mundo animal dos homens, já que o relato conduz o leitor para um olhar animal. No entanto além do olhar, o conto reflete principalmente sobre as circunstâncias da vida animal. Se, por um lado, o devir é uma “irresistível desterritorialização” protagonizada pelo *outsider* como uma fuga da existência humana, de seus dramas e opressões, por outro, ele não leva a uma libertação do ser vivente. Assim, ao mesmo tempo em que o devir do personagem parece movido por uma potência que dá vazão aos seus desejos, como os de recordar e de encontrar a professora Tomasa, ele delata a sujeição do animal pelo homem:

En mi adolescencia tuve un odio muy grande por el peón que me cuidaba. Él también era adolescente. Ya había entrado el sol cuando aquel desgraciado me pegó en los hocicos; rápidamente corrió el incendio por mi sangre y me enloquecí de furia. Me paré de manos y derribé al peón mientras le mordía la cabeza; después le trituré un muslo y alguien vio como me volaba la crin cuando me di vuelta y lo rematé con las patas de atrás (Hernández 2009: 112).

É curioso notar nessa cena o transitar do protagonista pela animalidade. Ele mata o peão que o maltrata sem nenhuma hesitação, como aparentemente fazem os animais que parecem não vacilar em suas condutas como os humanos; tampouco demonstra algum tipo de culpa, sentimento também peculiar do homem da cultura, postulado por Freud². Contudo esse ímpeto de fúria do devir-cavalo lhe gerou uma violência ainda maior, sua castração, um estigma que afetará o protagonista durante a narrativa: “Al otro día mucha gente abandonó el velorio para venir a verme en el instante en que varios hombres vengaron aquella muerte. Me mataron el potro y me dejaron hecho caballo” (Hernández 2009: 113). Essa violência presente na narrativa parece mostrar-se como o maior símbolo da submissão animal ao homem. No decorrer do conto, o protagonista narra suas passagens de dono para dono, relatando outras crueldades:

Una vez me tocó un dueño demasiado cruel. Al principio me pegaba nada más cuando yo lo llevaba encima y pasábamos a la casa de la novia. Después empezó a colocar la carga del carro demasiado atrás; a mí me levantaba en vilo y yo no podía apoyarme para hacer fuerza; él, furioso, me pegaba en la barriga, en las patas y en la cabeza. Me fui una

² Em seu livro *O Mal-estar na cultura*, Freud assinala que o homem primitivo se distingue do homem da cultura porque este possui um tipo de “consciência moral”, o “supereu”, uma instância psíquica que vigia e pune o próprio “eu”. Segundo o psicanalista, esse é o mecanismo da cultura para neutralizar o impulso de agressividade do homem que ao invés de ser exteriorizado- ameaçando a vida em sociedade- retorna para sua origem, causando, muitas vezes, a autoagressão e autodestruição (Freud denomina pulsão de morte).

tardecita; pero tuve que correr mucho antes de poder esconderme en la noche (Hernández 2009: 113).

O excerto acima narra uma situação comum para os humanos na qual um cavalo tem de carregar uma carga, no entanto, por ser narrada a partir da subjetividade animal, propõe um novo olhar incomum para os homens, de um animal que sofre e apanha por causa da falta de bom senso e respeito de seu dono humano. É, por isso, uma cena que traz à tona uma série de questionamentos sobre a suposta superioridade dos homens fundamentada na racionalidade humana, que separa os animais dos homens e legitima um poder espúrio sobre aqueles.

Mas Felisberto Hernández, ao colocar o animal como sujeito da narrativa, critica a concepção negativa do animal- que o reduz à coisa- e faz repensar o que é, afinal, ser humano e o que o difere do animal, desestabilizando a hierarquia entre os viventes. Em *O animal que logo sou*, Derrida também critica a genealogia de filósofos que questionaram a capacidade de pensar dos animais como critério indispensável para defini-lo e subjogá-lo:

A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao *poder* ou ao *ter logos*, ao *poder-ter* o *logos*, a aptidão ao *logos* (e o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal privado de *logos*, privado de *poder-ter* o *logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). A questão *prévia e decisiva* seria a de saber se os animais podem sofrer. “*Can they suffer?*” (Derrida 2002: 54).

O filósofo francês propõe esta pergunta exatamente por questionar o assujeitamento dos animais justificado pelo logocentrismo na sociedade contemporânea, na qual os animais são vistos como inferiores ou como mercadoria e estão à mercê de todo tipo de tortura e maus-tratos. E enquanto seres viventes, como os humanos, eles podem sofrer? Tal pergunta pode alterar todo modo de construção da visão do animal, de seu papel na sociedade e de sua relação com os seres humanos. Felisberto Hernández ao dar voz a um animal, por meio da ficção, também torna possível novas formas de ‘pensar’ o animal, para além do antropocentrismo. Pois bem, em “*La mujer parecida a mí*”, o animal não apenas sofre, como possui sentimentos pelos humanos, além de uma percepção crítica sobre eles.

Ademais, não se pode perder de vista que o protagonista é um devir-cavalo, ou seja, é um *outsider* que oscila entre o animal e o humano, flertando com as duas coletividades. Seus traços de humanidade podem estar presentes quando encontra a professora Tomasa. Esta, por sua vez, é uma personagem recorrente na obra felisbertiana, que parece aludir a uma professora de piano da infância do autor, por quem parece haver uma forma de amor platônico a exemplo dos contos “*Mi primera maestra*” e “*Caballo perdido*”. Na narrativa em questão, o encontro acontece, após uma das fugas do protagonista, quando acaba entrando ‘sem querer’ num palco de

teatro (a propósito, uma alusão ao Felisberto pianista)³, onde estão as crianças e a professora. Desde então, parece haver uma identificação imediata entre o devir-cavalo do personagem e a professora (que se assemelham inclusive fisicamente) a qual decide levá-lo para sua casa, mesmo com a censura de seus conhecidos, que se sentem desconfortáveis com a decisão da professora:

El joven subió al escenario, siguió conversando para los tres y trabajando contra mí.

- A mí me parece que Tomasa se expone demasiado llevando ese caballo a casa de ella. Ya las de Zubiría iban diciendo que una mujer sola en su casa, con un caballo que no piensa utilizar para nada, no tiene sentido; y mamá también dice que ese caballo le va a traer muchas dificultades.

Pero Tomasa dijo:

- En primer lugar yo no estoy sola en mi casa porque Candelaria algo me ayuda. Y en segundo lugar, podría comprar una volanta, si es que esas solteras me lo consienten (Hernández 2009: 116).

Diferentemente do início do conto, quando o protagonista necessitava recordar e tinha “a ilusão de que um dia podia ser feliz”, ao morar com Tomasa, ele vive os melhores momentos de seu devir-cavalo e não tem mais “ganas de recordar”. Dessa forma, pode-se inferir que o desejo de estar com a professora foi o propulsor das recordações do personagem e de seu devir-cavalo, que alcançam seu objetivo na narrativa. Chama a atenção o fato de a professora e o protagonista criarem um forte vínculo, mesmo incomunicáveis pela fala humana:

A la tarde vino el novio de la maestra [Alejandro]; estaba mejor dispuesto hacia mí; me acarició el cuello y yo me di cuenta, por la manera de darme golpecitos, que se trataba de un muchacho simpático. Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables. En una de las veces que me tocó la parte de adelante de la cabeza, yo dije para mí: “¿Se habrá dado cuenta que ahí es donde nos parecemos?”. Después el novio fue del lado de fuera de la ventana y nos sacó una fotografía a ella y a mí asomados a la ventana. Ella me había recostado su cabeza en la mía (Hernández 2009: 118).

Em seu ensaio "Del hombre y la bestia", George Steiner, ao analisar o doloroso processo do homem de abdicar de sua animalidade para tornar-se humano, afastando-o do animal, afirma que, a despeito de ser um tabu, o desejo entre homens

³ O termo “sem querer” está entre aspas, pois se pode levar em conta que Felisberto Hernández utiliza suas memórias para elaborar suas narrativas, de forma semelhante como também ocorre no “trabalho do sonho”, teorizado por Freud, âmbito no qual a narrativa também pode estar inserida, por ser uma recordação do personagem. Assim, o fato deste deparar-se num palco não parece casual: “Yo hice sonar mis cascos en un piso de madera y de pronto aparecí en una salita iluminada que daba a un público” (Hernández 2009: 114).

e animais nunca deixou de existir, como um resquício no humano do homem primitivo. Contudo salienta que a relação erótica foge das formas de subjugamento e de exploração dos animais: “El “amante de los animales” en sentido carnal escapa del intruso despotismo, de las exclusiones del lenguaje [...]” (Steiner 2008: 195). Steiner descreve, então, uma lista de instigantes amores entre homens e animais na literatura (quicá um dos únicos espaços de realização de tal desejo), na qual é possível incluir o amor da professora Tomasa e o narrador em seu devir-cavalo, um vínculo profundo sem necessidade da linguagem humana- ainda que não haja uma realização completa desta relação.

A consumação da relação entre os dois se torna inviável por uma série de fatores, sendo o mais terminante a castração do cavalo, o que entretanto não impede que a deseje. Uma das cenas mais comoventes da narração é exatamente quando o devir-cavalo do personagem, escondido de seu antigo dono no quarto da professora, olha-se no espelho e, ao ver-se como cavalo, se dá conta desse amor impossível:

Yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?”. Había ropas revueltas en las sillas y en la cama. De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas revueltas. Pero lo que más llamaba la atención era mi propia cabeza; cada vez la levantaba más. Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos. [...] ¡Parecía mentira! ¡Uno podía ser un caballo y hacerse esas ilusiones! Al mucho rato volvió la maestra. Me hizo las cosquillas desagradables; pero más daño me hacía su inocencia (Hernández 2009: 120-121).

É interessante notar que, mesmo olhando-se no espelho, o narrador-personagem não se vê como um sujeito uno, apesar de se reconhecer como cavalo. Ele ainda vê apenas fragmentos de si, a cabeça, as manchas, que evocam um sujeito clivado, com suas partes independentes e desejos que não correspondem à sua condição de cavalo, sugerindo uma constituição de subjetividade pós-freudiana e anticartesiana.⁴ Sempre oscilante entre humanidade e animalidade, ele é um cavalo que possui “pensamientos culpables”, recordando que a culpa, segundo a psicanálise é uma característica típica do homem aculturado.

⁴ O sujeito cartesiano é uno e totalmente consciente, já o sujeito psicanalítico é fragmentado: é o que salienta Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *Introdução à Metapsicologia Freudiana* (2008), no capítulo denominado “Desejo”. O autor explica que diferentemente do “eu” cartesiano, em que coincidem o sujeito do enunciado e da enunciação, o qual tem plena consciência de si ao pronunciar “penso, logo existo”, a subjetividade concebida por Freud é dividida: há um sujeito do enunciado, sujeito gramatical e do consciente, e o sujeito da enunciação, o do desejo e do inconsciente. Dessa forma, configura-se um sujeito consciente, mas que não conhece os pensamentos do sujeito inconsciente, os quais são rejeitados pelo primeiro no enunciado, nas palavras de Garcia-Roza (2008: 199): “No lugar do *penso, logo sou* de Descartes, Freud nos propõe um *desejo, logo sou*, à condição de não se confundir aquele que deseja e aquele que enuncia que deseja”.

Por outra parte, é precisamente a sua condição de cavalo em meio aos humanos que o impede de ao menos continuar vivendo ao lado da professora, o único ser humano com quem cria verdadeiros laços. Isso porque seu antigo dono volta para recuperá-lo. Ele ainda propõe uma quantia para que a professora ficasse com o cavalo, mas ela não a tinha e ele volta com o dono:

La maestra entró en su dormitorio y yo alcancé a ver la boca cuadrada que puso Alejandro antes de echarse a llorar. A mí me temblaban las patas; pero él [el dueño] me dio un fuerte rebencazo y eché a andar. Apenas tuve tiempo de acordarme que yo no le había costado sesenta pesos: él me había cambiado por una pobre bicicleta celeste sin gomas ni inflador (Hernández 2009: 122).

Esta cena, por sua vez, trata de uma situação também comum na qual o animal é considerado propriedade do homem. Numa sociedade de consumo em que quase tudo pode ser vendido e em que o animal é rebaixado à coisa- pelo dualismo racionalista-, estes dois fatos associados “tornam possível definir algo –por exemplo, um corpo vivente- como mercadoria, coisa intercambiável e eventualmente sacrificável em prol de um cálculo econômico”, nas palavras de Gabriel Giorgi (2011: 205), no ensaio “A vida imprópria. Histórias de matadouros”, em que também discute aos maus-tratos aos animais por meio de textos literários.

Mesmo que de maneira sutil, ao mudar o foco narrativo para o animal, o conto revela a estranheza – mas que o pensamento cartesiano legitima – de se converter um ser vivente num produto, o que traz – não especificamente para o personagem do conto – terríveis consequências para os animais. Entretanto é essa sua condição de propriedade humana que o afastará da professora para sempre, ainda que novamente consiga fugir do seu dono, matando-o, com seu ímpeto animal, mas nesse caso sem nenhum sentimento de culpa:

Ahora me empezaba a subir de las entrañas un mal humor inaguantable. [...] Por unos instantes me sentí invadido por sensaciones que se trababan en lucha como enemigos que se encuentran en la oscuridad y que primero se tantean olfateándose apresuradamente. Y enseguida me tiré para el lado del arroyito donde estaba el brazo seco del árbol. [...] Alcancé a pisarlo cuando su cuerpo estaba de costado; mi pata resbaló sobre su espalda; pero con los dientes le mordí un pedazo de la garganta y otro pedazo de la nuca. Apreté con toda mi locura y me decidí a esperar, sin moverme. Al poco rato, y después de agitar un brazo, él también dejó de moverse (Hernández 2009: 122-123).

Após conseguir sua liberdade, resolve voltar à casa da professora, porém ouve uma discussão entre esta e o namorado, que não concorda com a compra do cavalo:

Llegué a la casa a pasos lentos; pensaba entrar al granero; pero sentí una discusión en el dormitorio de Tomasa. Oí la voz del novio hablando de los sesenta; sin duda los que hubieran necesitado para

comprarme. Yo ya iba a alegrarme de pensar que no les costaría nada, cuando sentí que él hablaba en casamiento; y al final, ya fuera de sí y en actitud de marcharse, dijo: "O el caballo o yo" (Hernández 2009: 12).

A partir daí, o devir-cavalo do personagem já com autonomia para escolher onde quer ficar, decide ir embora para não ser um "caballo indeseable", confirmando novamente a impossibilidade de uma relação entre o cavalo e a professora. Entretanto aquele apenas apresenta uma queixa por não ser humano: "No sé bien como me fui. Pero por lo que más me lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato" (Hernández 2009: 12), uma recordação da professora Tomasa.

A experiência de uma subjetividade outra: o perder-se de si

O conto "El cocodrilo" de Felisberto Hernández pode ser considerado pertencente à sua segunda fase, de contos propriamente fantásticos, conforme aponta Carlos Gamerro sobre os estágios do escritor uruguaio. Entretanto as confusões entre o "eu" que narra e o autor se mantêm nessa narrativa. Isso porque o personagem central é um vendedor das meias femininas "Ilusión", mas que, a princípio, como Felisberto, era um pianista que também escrevia artigos para se manter:

Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba. Además yo tenía que estudiar y escribir artículos en los diarios (Hernández 1982: 117).

Esse excerto põe em evidência um ponto crucial para discutir a experiência de devir-animal vivida pelo personagem: a situação angustiante de não conseguir realizar seus concertos, que eram sempre "inoportunos" por qualquer cidade que o protagonista passasse. Tal como o personagem Gregor Samsa, de Kafka, o protagonista de Felisberto é oprimido pelo trabalho, obrigado a viajar- Gregor era caixeiro-viajante-, o que os conduz a uma experiência de devir-animal como tentativa de fuga dessa situação de opressão. Mas diferentemente do relato de Kafka, no qual o devir-animal já está instalado desde o início da narrativa, o protagonista de "El cocodrilo" passa por um processo paulatino, impelido pelas pulsões de seu inconsciente.

Em *O mal estar na cultura*, Freud discorre sobre o sofrimento e a frustração do homem da cultura que, domesticando suas pulsões, teve de abdicar da satisfação- muito mais intensa- de seus impulsos primitivos para viver em sociedade; mas esclarece que o homem aculturado não renunciou totalmente ao prazer, no entanto, o

deslocou para outras atividades, ideológicas, artísticas e científicas, num processo que o psicanalista denomina sublimação dos impulsos:

Satisfações tais como a alegria do artista ao criar, em dar corpo aos produtos de sua fantasia, ou a do pesquisador na solução de problemas e na descoberta da verdade, possuem uma qualidade especial que um dia com certeza seremos capazes de caracterizar metapsicologicamente. Por ora, apenas podemos dizer de modo figurado que elas nos parecem “mais finas e mais elevadas”, mas a sua intensidade, comparada à saciação de impulsos mais grosseiros, mais primários, é reduzida; elas não agitam a nossa corporeidade (Freud 2010: 69).

Contudo uma falha importante que envolve esse procedimento da cultura de tentar transferir as pulsões humanas pela sublimação, oportunamente apontado por Freud e de fácil constatação, é que na prática pouquíssimos humanos conseguem exercer uma atividade que lhes dê prazer:

A atividade profissional oferece satisfação quando é escolhida livremente, ou seja, quando permite tornar utilizáveis, através da sublimação, inclinações existentes, impulsos contínuos ou constitucionalmente reforçados. E, no entanto, o trabalho é pouco apreciado pelos seres humanos como caminho da felicidade. Não se acorre a ele como a outras possibilidades de satisfação. A grande maioria dos seres humanos trabalha apenas sob coação, e dessa repulsa natural dos homens ao trabalho derivam-se os mais graves problemas sociais (Freud 2010: 72).

Freud fala de uma “repulsa natural dos homens ao trabalho”, entretanto parece mais interessante contextualizar tais ideias para meados do século XX, período em que se passa a narrativa de Felisberto, levando em conta as condições de trabalho após a revolução industrial e a consolidação do capitalismo, fatos que alteraram as relações do homem com o seu trabalho. Karl Marx (1818-1883), em *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), afirma que o sistema capitalista, tal como transformou o animal em mercadoria, tornou também a força de trabalho um produto, sendo a função do trabalhador produzir um objeto que lhe é estranho:

O trabalho é externo ao trabalhador, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. [...] O trabalho não é a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele (Marx 2008: 82-83).

Para o filósofo alemão, ao exercer um ofício que lhe é alheio, o trabalhador passa por um processo de alienação, de perda e negação de si mesmo, por isso, considera o trabalho, no capitalismo, um processo de mortificação. Traçando um

paralelo com o conto "El cocodrilo", o protagonista quando decide deixar de lado sua profissão de pianista para vender meias parece passar exatamente por esse processo de perda de si mesmo que o levará para uma experiência de devir-animal. Entretanto vender meias não é uma escolha do protagonista, pelo contrário, seu ofício de vendedor é uma imposição da sociedade materialista/consumista em que "las medias eran más necesarias que los conciertos" (Hernández 1982: 118).

O desenrolar da narrativa tratará, então, desse processo de frustração do "eu" do protagonista que tenta adaptar-se, porém que não consegue se ajustar a seu trabalho e, portanto, à sociedade em que vive, afigurando um *outsider*:

Pero vender medias también me resultaba muy difícil y esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático. A principio yo había hecho gran esfuerzo. (La venta de medias no tenía nada que ver con mis conciertos: y yo tenía que entendérmelas nada más que con los comerciantes.) (Hernández 1982: 118).

Será dessa rotina de trabalho, a qual nada tem a ver com o protagonista, que este se propõe pouco a pouco a realizar um ato inusitado que o põe num limiar para a animalidade: chorar em público sem motivo aparente. Um ponto crucial no conto é a primeira vez que o protagonista resolve chorar numa loja cheia de gente logo após ter recebido um "não" do dono da loja:

Yo me quedé quieto y pensé en insistir; tal vez pudiera entrar en conversación con él [el dueño de la tienda], más tarde, cuando no hubiera gente; entonces le hablaría de un yuyo que disuelto en agua tiñería las pastillas. La gente no se iba y yo tenía una impaciencia desacostumbrada; hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad, de aquella vida. Pensé en mi país y en muchas cosas más. Y de pronto, cuando ya me estaba tranquilizando, tuve una idea: <¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente?> (Hernández 1982: 124).

Nesse trecho, vê-se que a situação aflitiva do protagonista o leva a querer chorar, não como alívio emocional de suas frustrações, mas como uma maneira de "tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado"; o que parece marcar o princípio da distância entre o sujeito do consciente e o sujeito do inconsciente e, concomitantemente, um bordejar entre animalidade e humanidade. O choro, como esperado, causa grande comoção nos clientes da loja e o dono acaba por comprar as meias do protagonista. A partir daí, o pranto assume outra função: "Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre. Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor" (1982: 126). Inicia-se, por conseguinte, o processo de perda de si descrita por Marx, já que quanto mais o protagonista se 'integra' à sociedade materialista mais ele se aparta de si mesmo e seu consciente caminha para uma existência, de certa forma, alienada. Por outra parte, configurando uma contradição, seguindo as ideias de Freud, o uso repetitivo e

inautêntico desse choro a serviço de seu trabalho deixa entrever o fracasso dos mecanismos da cultura em tentar controlar as pulsões humanas e canalizá-las para outras atividades, pois tal choro repetitivo revela um comportamento primitivo, animal- a repetição à compulsão-, que nada mais é que a manifestação constante do inconsciente sem nenhuma repressão da instância do “supereu”⁵:

<<-¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda la gente?>> Aquello me parecía muy violento; pero yo tenía deseos, desde hacía algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado; además yo debía demostrarme a mí mismo que era capaz de alguna violencia (Hernández 1982: 124).

Ainda que o trecho sugira um sujeito uno, racional, na verdade, revela um sujeito cindido, do desejo – e por isso *outsider* –, contudo extremamente complexo. Isso porque o protagonista parece dar vazão ao seu inconsciente, aos seus “deseos”, por meio do choro, de forma planejada, racional. Assim, não se pode pensar nessa compulsão à repetição, como uma simples “regressão”, como pensaria Freud, que ocorre por causa de uma descarga do inconsciente que não foi totalmente sujeitada pelo consciente, um traço infantil e, mais que isso, primitivo comum a toda vida orgânica, inclusive, à vida animal. Esse desejo do protagonista, de demonstrar “que era capaz de alguma violência”, é na verdade uma tentativa de fuga de seu trabalho, dando entrada para um o devir- animal, que é- via de regra- uma saída, e não uma salvação ou libertação, como já haviam destacado Deleuze e Guattari, em *Kafka por uma literatura menor*.

No entanto, em virtude do “eu” consciente do protagonista, desconhecer tais “deseos” do inconsciente os quais deixa irromper – e do devir ser sempre uma forma de fuga e não de libertação da condição humana-, ele parece tornar-se um sujeito cada vez mais alienado, que desconhece as suas próprias penas:

Detrás de él había una muchacha que me habló mirándome y los ojos parecían pintados por dentro.
 -¿Así que usted llora por gusto?
 -Es verdad.
 -Entonces yo sé más que usted. Usted mismo no sabe que tiene una pena.
 Al principio yo quedé pensativo; y después le dije:
 -Mire: no es que yo sea de los más felices; pero sé arreglarme con mi desgracia y soy casi dichoso (Hernández 1982: 129).

⁵ Freud (2003: 29) afirma que “existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer”. Desenvolvendo tal raciocínio, mais do que pelo princípio do prazer (satisfação do desejo), o sujeito psicanalítico é regido pela compulsão à repetição, que seria anterior, mais primitiva, que o primeiro. Tal compulsão é mais nítida, por exemplo, nas brincadeiras das crianças e nos sonhos traumáticos dos pacientes neuróticos; no primeiro caso como uma experiência agradável e, no segundo, como uma reexperiência (desprazerosa) de um trauma para tentar controlá-lo.

Por sua vez, o protagonista ao negar suas dores, acreditando conseguir ajustar-se às suas desgraças, não percebe que tal compulsão à repetição de seu choro faz com que a estância do “supereu” perca cada vez mais o controle para o inconsciente que toma conta deste: é a experiência do outro, seu devir-animal. Por conseguinte, quando o protagonista já é reconhecido por seu choro em várias cidades, volta a realizar um recital de piano. Mas, inesperadamente, seu inconsciente emerge, denunciando as partes independentes de seu corpo:

El día en que yo di mi primer concierto tenía cierta nerviosidad que me venía del cansancio; estaba en la última obra de la primera parte del programa y tomé uno de los movimientos con demasiada velocidad; ya había intentado detenerme; pero me volví torpe y no tenía bastante equilibrio ni fuerza; no me quedó otro recurso que seguir; pero las manos se me cansaban, perdía nitidez, y me di cuenta de que no llegaría al final. Entonces, antes de pensarlo, ya había sacado las manos del teclado y las tenía en la cara; era la primera vez que lloraba en escena (Hernández 1982: 130).

Observa-se nesse excerto um protagonista ainda mais fragmentado, cada vez mais dominado por seu “outro”, o inconsciente. O “supereu”, que de certa forma era o “moderador” de seu choro, gradativamente, começa a perder o controle. O choro, por sua vez, na situação do concerto não possui o êxito de quando o fazia nas lojas ou em lugares públicos, a plateia recebe com estranhamento o pranto e alguém grita: “¡Cocodriiiloooo!” (Hernández 1982: 131).

“Cocodrilo” se torna, então, o apelido do protagonista que aceita sem problemas essa comparação: “- A mí me parece que el que gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo” (Hernández 1982: 131). Essa asserção do protagonista é significativa, porque reafirma uma certa alienação do sujeito do consciente frente às suas penas. Ainda nesse recital há uma curiosa conversa entre o pianista e um médico:

- Aquí, el amigo es médico. ¿Qué dice, usted, doctor?
- Yo me quedé pálido. El me miró con ojos de investigador policial y me preguntó:
- Dígame una cosa: ¿cuándo llora más usted, de día o de noche?
- Yo recordé que nunca lloraba en la noche porque a esa hora no vendía, y le respondí:
- Lloro únicamente de día.
- No recuerdo las otras preguntas. Pero al final me aconsejó:
- No coma carne. Usted tiene una vieja intoxicación (Hernández 1982: 131).

É importante notar que o narrador deixa claro que somente chora quando está trabalhando, por isso somente de dia, isto é, ainda é um choro aparentemente controlado, utilizado para um fim específico, ainda que inautêntico. Contudo, o desfecho do conto revela uma nova situação. Após uma festa que realizaram para o

exitoso vendedor de meias -com direito a homenagem e a uma caricatura de crocodilo-, à noite, ao chegar no hotel, vive um acontecimento estranho:

Cuando los amigos me llevaron a mi hotel yo pensaba en todo lo que habían llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia. Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba la desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando, las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa⁶ (Hernández 1982: 135).

Esse é o parágrafo final do relato. Aqui a cisão entre consciente e inconsciente é quase total. O protagonista não reconhece seu rosto com novas rugas e vontade própria; ele parece estar num processo de torna-se outro (um crocodilo?), num devir errante – como é de sua característica – que a narrativa não dá sinais do fim, apenas abre caminho para um devir sutil do personagem, um caminho incerto para uma natureza desconhecida em direção ao seu inconsciente, ao desejo, ao primitivo, ao animal.

HUMAN BEING IN ITS BECOMING IN TWO SHORT STORIES OF FELISBERTO HERNÁNDEZ

Abstract: This paper presents a study about tales of Felisberto Hernández, "Cocodrilo" (1949) and "La mujer parecida a mí" (1949), published in Latin America during the postwar period, when the dominant conceptions about the human being fall in crisis and it is observed an undeniable interest in problematizing concepts of humanity and animality, through the fiction. The analysis of these reports, considered part of the fantastic literature, aims to investigate how the disturbing feeling that characterizes the fantasy can arise from the erosion of the boundaries separating these two worlds, which – under a modern and logocentric perspective – seem to be so distant: culture and nature.

Keywords: Felisberto Hernández; animal; fantastic literature.

⁶ A menção à figura do cego harpista evoca um momento anterior do conto em que o protagonista encontra esse músico num café e sua figura lhe traz um sentimento de depressão – talvez por já anunciar o futuro desse sujeito.

REFERÊNCIAS

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix.

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor*. México, D. F.: Era, 1983.

_____. *Mil Platôs volume 4*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

ECHEVARREN Welker, Roberto. *El Espacio de la verdad: Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

_____. *Lo siniestro*. Buenos Aires, HomoSapiens, s/d.

_____. *Além do Princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *A negativa*. In: _____. *Obras completas: o ego e o id e outros trabalhos*. Volume XIX (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GAMERRO, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Desejo*. In: _____. *Introdução à metapsicologia Freudiana*. Volume 2: A interpretação do sonho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GIORGI, Gabriel. *A vida imprópria. Histórias de matadouros*. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o Animal - Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias y Otros Cuentos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1982.

_____. *Las Hortensias y Otros relatos*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o Animal - Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do Animal. In: _____ (org.). *Pensar/escrever o Animal - Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2008.

MORAN, Carlos Alberto. Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 324, p. 547-557, 1977.

STEINER, George. *Los libros que nunca he escrito*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

ARTIGO RECEBIDO EM 10/02/2016 E APROVADO EM 06/06/2016