

The background of the entire cover is a detailed illustration of several parrots, likely cockatiels, with green bodies and distinctive yellow and red faces. They are perched on brown, leafless branches. One parrot is at the top, another on the left, and a third at the bottom right with its wings spread. A fourth parrot is partially visible in the center, behind the title box.

Escrever com os Pardais: notas para uma Zoopoética

Eds. Ana Carolina Meireles e Helena I. Lopes

CASSIOPEIA

Título

Escrever com os Pardais: notas para uma Zoopoética
dezembro de 2024

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

Ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Alex Ventimilla, Ana Bessa Carvalho, Ana Sabino, Diogo Marques, Lizette Gerber, J. Carlos Teixeira, J. R. Carpenter, Luis M. Barboza-Arias, Rui Miguel Mesquita, Sebastián Miranda Brenes, Shayla Calil de Barros, Vítor Alves Silva, Vivian Toledo de Mello

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

“Carolina Parrots” de 1871

ISBN978-989-35462-8-4 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-35462-8-4/cass14>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Esta publicação foi realizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 — <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020> | UIDP/00500/2020 — <https://doi.org/10.54499/UIDP/00500/2020>).



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



U. PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

UIDP/00500/2020
UIDB/00500/2020

Índice

- 9 >> *Introdução*
Ana Carolina Meireles, Helena I. Lopes
- 13 >> *Encarnando mundos más-que-humanos: zooliteratura y la experiencia estática multiespecie*
Luis M. Barboza-Arias y Sebastián Miranda Brenes
- 41 >> *“All Sorts of Cats, All Kinds of People”: interspecies relations and affirmations of difference in Haruki Murakami’s Kafka on the Shore*
Lizette Gerber and Alex Ventimilla
- 59 >> *A monstrosidade do Minotauro e a condição humana: uma análise interartística*
Vivian Toledo de Mello
- 77 >> *Entre cinema e literatura: uma análise dos protagonistas não-humanos em EO de Skolimowski e “Miura” de Torga*
Shayla Calil de Barros
- 99 >> *Transformative terrors: the devil, animals, and gendered predation in Robert Eggers’ The Witch*
Vítor Alves Silva
- 113 >> *A Restless Haruspex: living and dying (with) animals in PJ Harvey’s Orlam (2022)*
Ana Bessa Carvalho
- 139 >> *Faery lands forlorn: O animal e o indizível em “Ode to a nightingale”, de John Keats*
Rui Miguel Mesquita
- 153 >> *Animal symbolism in Minnesang: exploring Der von Kürenberg’s Falkenlied*
J. Carlos Teixeira
- 169 >> *Uma questão de enquadramento: encarcerar as aves no espaço da página, em Birds of America*
Ana Sabino
- 181 >> *Pastas aninhadas: Dos Pássaros em Poesia Digital*
J. R. Carpenter (tradução de Diogo Marques)

Escrever com os Pardais: notas para uma Zoopoética

Eds. Ana Carolina Meireles e Helena I. Lopes

CASSIOPEIA

Introdução

A literatura tem explorado múltiplas abordagens do imaginário animal, em grande parte motivadas pela crise ambiental vigente, e procurando novas formas de interagir com o mundo. Questionando as relações entre o humano e o não-humano, são desenvolvidas novas correntes teóricas, como a ecocrítica e os estudos de animais, que cruzam diferentes áreas das ciências naturais e humanas (biologia, etologia, filosofia, psicologia, sociologia). Estes estudos analisam os estatutos político, ético, social e cultural dos não-humanos, contribuindo para o desenvolvimento de abordagens críticas como o pós-humanismo e o pós-antropocentrismo.

O termo “zoopoétique”, proposto por Jacques Derrida em *L'Animal que donc je suis* (2002), pressupõe um contrato de contemplação entre os animais humano e não-humano, percecionando o outro como um sujeito aberto. Dito isto, a zoopoética investiga a representação do animal no fenómeno literário, reconhecendo-o como um sujeito sensível, capaz de produzir linguagem e pensamento. Contrariando a teoria de Martin Heidegger (segundo a qual o animal é pobre em mundo pela sua ausência de linguagem), Derrida afirma que apenas a poesia pode compreender o pensamento animal, ultrapassando os moldes convencionais do pensamento: “o pensamento do animal, se ele existir, cabe à poesia”. Ou, nas palavras de Aaron M. Moe, em *Zoopoetics Animals and the Making of Poetry*: “quando [...] o poeta descobre novos gestos através do seu envolvimento com os animais, o processo de poiesis torna-se um evento multiespécies” (2014: 24). Aliás, quando Donna Haraway escreve “To be one is always to become with many” (2008: 32), sublinhando o vínculo entre todos os seres vivos, humanos e não-humanos, ou seja, o facto de nenhuma espécie existir isoladamente, salienta mais uma vez a relação multiespécie que se faz querer agora, de forma *justa* e a um nível *mundial*.

Torna-se, deste modo, inevitável questionar: mas como agir quando todas estas circunstâncias são cada vez mais patentes e, ainda assim, o entendimento interespécies

parece tão longínquo? De que modo a representação artística do animal pode promover a defesa dos seus direitos? O que pode a literatura fazer pelo animal não-humano?

*

O livro *Escrever com os Pardais: notas para uma Zoopoética* explora várias possibilidades de diálogo entre as artes e a figura do animal, privilegiando uma abordagem transdisciplinar que atravessa, também ela, fronteiras epistemológicas e culturais. Tomando como título o verso de Adília Lopes “aprendo a escrever com os pardais” (in *Pardais*, 2022), este volume da Coleção Cassiopeia visa o estudo das relações entre as artes (nomeadamente a literatura) e os diferentes animais, além do eleito por Adília: assim, surgem neste volume cordeiros, cabras, burros, touros, rouxinóis, gatos, falcões e outras aves, criaturas híbridas e mitológicas. Se, por um lado, se incluem nas seguintes páginas as dimensões multicultural e multilinguística (com estudos sobre textos das literaturas portuguesa, inglesa, alemã, mexicana, nicaraguense, costarriquense, japonesa), por outro, salienta-se a diversidade disciplinar que caracteriza também a zoopoética. Além de estudos literários, estudos intermediais e estudos de animais, os diversos capítulos cruzam diálogos com a etologia, a filosofia, os estudos feministas e *queer*, pós-coloniais, pós-humanos, os estudos sobre incapacidade e a tradução. Este livro, portanto, prolonga o exercício do sujeito poético em Adília: ler e escrever com todos os animais não-humanos num contexto internacional e interdisciplinar.

O volume abre com artigos que questionam teoricamente o conceito de zoopoética. Luís M. Barboza-Arias e Sebastián Miranda Brenes descrevem os percursos complexos da zooliteratura, aplicando os conceitos de pós-humanismo, crise ecológica e estética multiespécie a poemas da literatura hispânico-americana. Já Lizette Gerber e Alex Ventimilla debruçam-se sobre *Kafka à Beira-Mar* de Haruki Murakami, principalmente sobre as relações entre os gatos e o protagonista neurodivergente; conciliando o pós-humanismo com os *disability studies*, propõem a reimaginação de um “parentesco ecológico” que celebre a diferença.

Segue-se um conjunto de textos que pensam a representação do animal numa abordagem comparatista e, em alguns casos, intermedial. Vivian Toledo de Mello começa por analisar a figura do Minotauro num corpus poético e pictórico – entre Jorge de Sena e George Frederic Watts –, refletindo sobre a condição humana e o conceito

de monstruosidade. Shayla Calil de Barros explora as relações entre literatura e cinema através do filme polaco-italiano *Eo* e do conto “Miura” de Miguel Torga, desconstruindo o pensamento antropocêntrico quanto à ética animal e ao seu sofrimento. Ainda a propósito da sétima arte, Vítor Alves Silva escreve sobre as representações animais de Satanás, partindo do filme de terror *The Witch* de Robert Eggers, evocando o medo da natureza e da sexualidade. Por fim, Ana Bessa Carvalho lê *Orlam* de PJ Harvey, destacando não só a relação entre uma criança e um cordeiro, a violência e o trauma, mas também a problematização do sistema binário de gênero.

Finalmente, três artigos privilegiam o universo ornitológico. Rui Miguel Mesquita contribui para a discussão da natureza do rouxinol e da voz humana em “Ode to a nightingale” de John Keats, recorrendo aos conceitos de instinto e não-proposicionalidade. Contemplando o simbolismo do falcão, J. Carlos Teixeira discorre sobre este animal nos *Minnesang* medievais, analisando as várias possibilidades de interpretação da voz enunciativa do poema “Das Falkenlied”, a construção da relação entre o sujeito e o animal e as zoodinâmicas de poder. Para terminar, Ana Sabino reflete sobre *Birds of America* de John James Audubon e o modo como a sua representação gráfica demonstra o poder do sujeito humano sobre a natureza subalternizada e a violência contra o animal.

Este livro encerra com o artigo “Pastas aninhadas: dos pássaros em poesia digital”, da autora anglo-canadense J. R. Carpenter, traduzido por Diogo Marques. A partir do seu primeiro trabalho de poesia digital *Fishes & Flying Things*, Carpenter analisa as relações entre linguagem, taxonomia e tecnologia.

Gostaríamos de expressar o nosso agradecimento ao Professor Pedro Eiras, que lançou o desafio para a edição deste livro. Ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, em especial à Professora Maria de Fátima Outeirinho, por ter aceitado esta proposta. À Dra. Lurdes Gonçalves pelo atento trabalho de edição. Agradecemos também a todos os envolvidos ao longo deste ano de trabalho: aos autores, sempre disponíveis para o diálogo; à Comissão Científica, pela avaliação dos textos; e aos nossos amigos próximos, por se terem envolvido, também eles, nos estudos de animais.

Ana Carolina Meireles
Helena I. Lopes

Bibliografia

Derrida, Jacques (2002), *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée [2006].

Haraway, Donna J. (2008), *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Lopes, Adília (2022), *Pardais*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Moe, Aaron M. (2014), *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*, Maryland, Lexington Books.

Encarnando mundos más-que-humanos: zooliteratura y la experiencia estética multiespecie

Luis M. Barboza-Arias y Sebastián Miranda Brenes*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Plataforma Educativa Ambiente Fractal

Introducción

En la última década, las crisis ecológicas de origen antropogénico experimentaron un notable aumento, como revela el último informe del Centro de Resiliencia de Estocolmo (*Stockholm Resilience Centre*), publicado en 2023.¹ Este instituto de investigación advierte sobre la gravedad de la situación climática y ambiental a nivel mundial, destacando que varios límites planetarios ya han sido sobrepasados o están al borde de serlo.²

El calentamiento global ha recibido una atención sin precedentes en nuestra historia reciente. Como menciona Marina Garcés (2011: 1), las crisis ecológicas están siendo abordadas a través de “un arte implicado en los problemas de un tiempo y de un mundo que compartimos”. En el artículo “La honestidad con lo real”, la autora señala que “[el] arte parece ser hoy la punta de lanza de una repolitización de la creación contemporánea” (*ibidem*). Estos esfuerzos han dado lugar a importantes debates en ámbitos gubernamentales, académicos y empresariales; así como a movimientos estéticos y artísticos de relevancia.

El surgimiento de filosofías ecologistas ha contribuido a posicionar discusiones en torno a la ética ambiental y la interseccionalidad. En general, las perspectivas posmodernistas y poshumanistas que critican la visión antropocéntrica, profundamente arraigada en la cultura occidental, también están experimentando

un auge significativo (Wolfe 2010; Braidotti 2019). La ecoescritura se ha consolidado recientemente como una categoría literaria, impulsada por el giro ecocrítico en el pensamiento ambiental (cf. Byrnes 2023). En todo el mundo, diversos autores se han inspirado en los colectivos multiespecie, antiespecistas y animalistas para explorar problemáticas concernientes al medio ambiente y, de ese modo, desarrollar nuevas narrativas no solo sobre los animales, sino también ‘con’ ellos.

El momento ecológico actual, denominado por algunos teóricos como Antropoceno,³ facilita una sensibilidad empírica que ofrece perspectivas innovadoras para reconectar a los humanos con la vitalidad de la Tierra; invitándonos a percibir, conocer y experimentar el mundo de formas regenerativas. En este contexto, la zooliteratura reafirma el perfil literario de los animales como sujetos significativos (Giorgi 2014; Maciel 2023); una distinción crucial para definir el espacio en el que se producen los textos ficcionales que exploran la vida íntima de estos seres. Además, permite representarlos desde su singularidad y diferencia, otorgándoles voces narrativas que realzan su capacidad performativa y su agencia.

Partiendo de estas reflexiones, el objetivo del presente capítulo es analizar teóricamente las implicaciones epistemológicas y políticas que conlleva considerar a los animales como organizadores de relatos en la creación artística contemporánea. Proponemos que la zooliteratura fomenta un enfoque centrado en el aprendizaje relacional y la experiencia eco-pedagógica, lo que facilita superar los discursos humanistas y antropocéntricos que han dominado la literatura sobre las relaciones entre humanos y animales en el pasado.

El capítulo se encuentra organizado en cinco secciones. Además de esta introducción, en la segunda sección, se presentan algunos elementos sobre la influencia recíproca entre la literatura poshumanista, la ecoescritura y la ética ambiental. En la tercera sección, incorporamos la perspectiva denominada como “Estudios Multiespecie”, para identificar posibles interfaces y entrelazamientos entre la zooliteratura y abordajes emergentes sobre las relaciones humano-animal. En la cuarta sección, indagamos en el concepto de “narrabilidades más-que-humanas”, para explorar la posibilidad de pensar la zooliteratura como pensamiento encarnado. En la quinta sección, formulamos nuestras consideraciones finales.

Literatura poshumanista contemporânea, ecoescritura y ética ambiental

Aldo Leopold argumentó la necesidad de expandir nuestra ética para incluir no solo a los seres humanos, sino también al suelo, al aire, al agua, a las plantas y a los animales (cf. Leopold 2019). Leopold fue uno de los primeros autores anglosajones en iniciar un replanteamiento ético significativo. Su obra pionera, *Una Ética de la Tierra*, desafió el pensamiento cartesiano que predominó en el modernismo, al proponer que la humanidad debía reconocer su pertenencia a una comunidad interdependiente.

Décadas más tarde, Hans Jonas (2014) reforzó esta idea en su libro *El Principio de Responsabilidad. Ensayo de una Ética para la Civilización Tecnológica*, donde sostiene que toda ética tradicional es inherentemente antropocéntrica. Jonas alegó que las discusiones éticas deben expandirse para incluir a la naturaleza en el ámbito de las consideraciones morales. En diálogo con estas ideas, Jesús Mosterín afirma que “una ética adecuada a nuestro tiempo no puede obviar el resto de la biosfera ni pasar por alto los intereses de los otros animales” (2014: 35).

Los animales, y en general los seres más-que-humanos,⁴ adquirieron mayor relevancia en la ética ambiental, dando inicio a discusiones filosóficas sobre la relación jerárquica y asimétrica que los humanos establecemos con los demás vivientes. Según Peter Singer, diariamente sometemos a millones de individuos de diversas especies a un trato cruel y violento, hacinándolos en laboratorios y en instalaciones destinadas a la producción de alimentos, en condiciones comparables a la esclavitud. En *Liberación Animal*, el autor denunció que

hasta ahora, se ha asumido que [los animales] son, justamente, nuestros esclavos, para utilizarlos como queramos: ya sea para que tiren de nuestros carros, sirvan como modelos para la investigación de enfermedades, o para que nos provean de huevos, leche o carne para nuestra alimentación. (Singer 2011: 224)

La creciente preocupación por los animales ha propiciado el surgimiento de importantes posturas éticas, como el animalismo, los veganismos y los antiespecismos, que abogan por el reconocimiento de los derechos de los seres más-que-humanos. Estos esfuerzos buscan otorgar igualdad jurídica a los animales, a través de disposiciones legales que reconocen que aspectos como la inteligencia reflexiva, la conciencia y el lenguaje simbólico, entre otros, no son exclusivos de los seres humanos. Estas perspectivas consideran que los animales no son responsables de

sus acciones, ni participan directamente en debates para tomar decisiones colectivas, pero esto no debería excluir la posibilidad de reconocerlos como sujetos de derecho (cf. Pelluchon 2018).

La ética animal que surgió más adelante sostiene que los animales son seres dotados de agencia moral, capaces de expresar intereses y preferencias individuales. El filósofo francés Jacques Derrida subrayó que “nadie puede negar el sufrimiento, el miedo, el pánico, el terror o el pavor que pueden apoderarse de los animales, algo de lo cual nosotros, los humanos, podemos dar testimonio” (2008: 44).

Como seres sintientes, los animales son capaces de experimentar estados de conciencia, aunque en grados distintos a los humanos. Este punto abre una discusión crucial sobre nuestras concepciones tradicionales de vida y cómo las nociones modernas de biología clasifican a los seres vivos según ciertas cualidades y parámetros (Donaldson/Kymlicka 2018: 52).

En el pensamiento filosófico de la Grecia Antigua, por ejemplo, se distinguía entre “bios” y “zoe”, otorgando a los seres humanos un estatus ontológico y moral que los separaba del resto de los animales. Esta distinción, posteriormente, influyó en el positivismo científico, lo cual condujo a un reduccionismo biologicista y, según Derrida (2008), a una manifiesta zoofobia.

Sin embargo, los críticos de la modernidad occidental se han dedicado a disolver la aparente dicotomía entre “bios” y “zoe”. A finales del siglo XX, emergieron diversos planteamientos poshumanistas que amplían el ámbito de la discusión para integrar ambos conceptos en un entramado de relaciones más dinámicas y complejas. Las nuevas formulaciones coinciden con la revisión crítica de las bases ontoepistemológicas del humanismo occidental moderno (cf. Llored 2021). Estos cambios de dirección han influido en movimientos antiespecistas más recientes.

Stefan Herbrechter es uno de los autores que ha indagado de manera incisiva en las implicaciones de la literatura poshumanista en el pensamiento crítico contemporáneo. En *Posthumanism. A Critical Analysis* (2013), Herbrechter examina cómo el poshumanismo desafía y redefine las categorías tradicionales de lo humano en un contexto contemporáneo marcado por avances tecnológicos, científicos y ecológicos. Algunos de los puntos clave que aborda en su obra incluyen: la crítica al humanismo, donde explora cómo el poshumanismo surge como una respuesta a la visión clásica que coloca al ‘hombre’ en el centro de la historia, la cultura y el conocimiento; los vínculos entre tecnología y lo poshumano, al profundizar en cómo

la tecnología ha transformado las nociones de identidad y corporalidad; así como los desafíos ontológicos y epistemológicos y la intersección entre el poshumanismo y las nociones convencionales de ecología y medio ambiente.⁵

Los debates contemporáneos sobre ética ambiental, ética animal y poshumanismo también han sido explorados desde la escritura creativa. Diversos autores han desarrollado procesos de invención que, a través de la experiencia estética, invitan a los lectores a cuestionar el antropocentrismo moderno y reflexionar sobre su relación con los seres más-que-humanos. J.M. Coetzee, escritor sudafricano y premio Nobel de Literatura 2003, es un ejemplo notable. En el cuento “El matadero de cristal”, que forma parte de *Siete Cuentos Morales* (2018), Coetzee analiza temas como la violencia hacia los animales y su representación, además de proponer el arte como un medio de resistencia y crítica social. En un extracto de la obra, podemos leer lo siguiente:

Lo despierta el teléfono a la madrugada. Es su madre. Ahora ya está acostumbrado a esas llamadas a altas horas de la noche: ella tiene horarios extravagantes y piensa que el resto del mundo también.

—John, ¿cuánto te parece que puede costar la construcción de un matadero? No uno grande, solo un modelo, como demostración.

—¿Demostración de qué?

—De lo que sucede en un matadero. De la matanza. Se me ocurrió que la gente tolera la matanza de animales porque no ve nada de lo que pasa. No ve, ni oye, ni huele. Se me ocurrió que, si hubiera un matadero en funcionamiento en medio de la ciudad, donde todos pudieran ver y oler y oír lo que pasa adentro, la actitud de la gente podría cambiar. Un matadero de cristal. Con paredes de cristal. ¿Qué te parece? (Coetzee 2018: 64)

Las intersecciones entre la ética ambiental y animal propuestas por el poshumanismo han abierto nuevas vías para explorar preguntas fundamentales. En *Biopoéticas Para las Biopolíticas. El Pensamiento Literario Latinoamericano Ante la Cuestión Animal*, Julieta Yelin (2020: 128) cuestiona: ¿cómo la literatura genera y perpetúa un pensamiento acerca de lo viviente? ¿Cómo podemos pensar la relación entre “bios” y “zoe”, entre escritura y cuerpo, entre lenguaje y voz en un nuevo escenario interpretativo poshumano y no antropocéntrico?

En la literatura, al igual que en otras expresiones artísticas, se ha comenzado a explorar lo que Jacques Rancière denominó “la nueva distribución de lo sensible”

(2019: 42), permitiendo que otros seres, no necesariamente humanos, des/re/territorialicen la esfera social que anteriormente considerábamos exclusiva de nuestra especie. Este enfoque dio origen a la ecoescritura, la cual

se originó en los países angloparlantes durante la década de los años noventa y principios del dos mil, como parte de una corriente de estudios culturales, artísticos y literarios conocida como Ecocrítica o Crítica Medio Ambiental. (Nepote/Melchy 2023: 18)

La ecoescritura emerge en el diálogo entre diferentes voces de la naturaleza, con el propósito de estrechar el vínculo de los humanos con el entorno natural. Según Slovic (2010), mencionado por Campos (2018: 170), este tipo de literatura ha experimentado tres oleadas distintas: la primera surgió en los años 80, enfocándose en la escritura de la naturaleza, la tierra salvaje y la conexión de las mujeres con el entorno natural; la segunda se desarrolló a mediados de los 90, abordando temas de justicia ambiental y ecología urbana; y la tercera emergió después de la década del 2000, adoptando un enfoque transcultural, transnacional y multidireccional, que también incluye elementos multiespecie.

Aunque el término “ecoescritura” se ha acuñado recientemente, el origen de diversas tradiciones poéticas a lo largo de la historia no occidental está ligado a las relaciones que los pueblos establecían con la naturaleza, rechazando cualquier forma de separación. Ejemplos de ello incluyen el tradicional Haiku japonés, como lo evidencian los siguientes poemas del poeta japonés del siglo XVII Bashō Matsuo:

Salió el caballo
solo desde la casa
y pidió ayuda.

*

Tiemblan las piedras
y el agua se detiene.
Invierno helado
(Matsuo 2022: 25, 36)

Del mismo modo, destacan los cantos de los pueblos originarios de América Latina, como se ilustra en la primera parte del libro *Semillas de nuestra tierra. Muestra Eco-poética Mexicana* (2023), que compila una serie de textos en náhuatl, conocidos como Cantares Mexicanos. A continuación, se presenta el canto 3, en su traducción al español:

Yo triste, suspirando les dije:
no quiero importunar, amados suyos.
Callaron todos
y por ellos me habló el colibrí precioso:
¿a quién buscas cantor?
Le respondí:
¿dónde hallaré flores hermosas y fragantes?
con ellas quiero alegrar a los que son como vosotros.
Entre gorjeos me dijeron:
qué te las mostraremos, oh cantor,
y con ellas alegrarás a los señores
(Nepote/Melchy, 2023: 35).

La premisa de que ‘nosotros somos naturaleza’, otorga un significado más profundo e integral a la ecología. Al conectar a todos los seres con la vitalidad del mundo, la ecoescritura desarrolla un lenguaje poético que se considera un bien común de todos los pueblos y especies. Además, representa un camino viable para fomentar una orientación eco-pedagógica que integre la ética ambiental en ejercicios de narración que abordan las relaciones colaborativas entre seres humanos y más-que-humanos, favoreciendo las potencias regenerativas de ‘otros mundos posibles’.

La ecoescritura engloba diversas perspectivas, aunque no hay una división clara ni reconocida entre ellas. Una de las más destacadas es la que establece la unión espiritual con los entornos naturales. Según Pedro Favaron este enfoque afectivo subraya la necesidad de “poetizar desde un vínculo auténtico con la tierra, arraigado en el corazón mismo de la chacra y del océano” (2020: 11). Otra perspectiva importante es el trabajo contemplativo que el escritor o la escritora lleva a cabo, buscando escuchar la voz de los seres más-que-humanos que se comunican en un lenguaje muy distinto al nuestro. A través de una narrativa especulativa, se propone registrar esas diferentes

formas de comunicabilidad. El escritor o la escritora “debe escuchar la voz de los otros seres, desde las plantas hasta los ancestros, desde las piedras hasta el Gran Espíritu, para habitar la tierra poéticamente, con sabiduría” (*idem*: 13).

La tercera perspectiva se enfoca en la escritura que revaloriza la naturaleza. Estas obras permiten una experiencia estética que reconoce a los demás seres vivos como dignos y sagrados. Esta perspectiva abandona el enfoque mercantilista y utilitario que la cosmovisión occidental suele atribuir a la naturaleza, a la que comúnmente se considera un simple recurso o bien explotable. En su lugar, se intenta recuperar una literatura que valora la sabiduría ancestral de los pueblos originarios y/o tradicionales, como el ‘buen vivir’ de las cosmovisiones andinas. A este respecto, conviene mencionar otra obra de Stefan Herbrechter; en este caso, *Before humanity. Posthumanism and ancestrality* (2021), donde el autor investiga cómo el poshumanismo puede enriquecer nuestro entendimiento de las prácticas y saberes ancestrales, así como el impacto de estas vivencias en la ética contemporánea y las relaciones con otros seres. Al hacerlo, Herbrechter invita a repensar no solo la historia de la humanidad, sino también la forma en que nos relacionamos con el entorno y los demás seres vivos, enfatizando la importancia de una visión pluralista – y no necesariamente tecno-mediada – en la construcción de futuros sostenibles.

La última perspectiva de la ecoescritura se enfoca en denunciar y documentar las problemáticas ambientales relacionadas a la desigualdad y la exclusión social, destacando las prácticas de sobreexplotación, marginalidad y contaminación que afectan a millones de seres humanos y más-que-humanos en el mundo. Estas problemáticas suelen ser atribuidas a nuestros hábitos de producción y consumo, así como al sistema económico capitalista que a menudo media estas relaciones. Este fenómeno ha definido lo que se conoce como el Capitaloceno, denominado por algunos críticos como el período de dominancia del capital en los últimos 250 años (Moore 2016).

En síntesis, la literatura poshumanista contemporánea es fundamental para proponer nuevas co-construcciones y enunciados sobre ‘otros mundos posibles’; al considerar la profunda interrelación entre las crisis ecológicas antropogénicas, el deterioro ambiental y las vidas materiales de los seres humanos y más-que-humanos que comparten el planeta. Su aportación a las reflexiones sobre la experiencia estética multiespecie nos permite explorar más allá del horizonte de lo cognoscible (Broglia 2011: 23) y testimoniar los encuentros entre mundos de vida, humanos y de otros animales, que inspiran respeto y asombro.

Los estudios multiespecie y la zooliteratura: interfaces y entrelazamientos

En menos de dos décadas desde su surgimiento, los Estudios Multiespecie (EM) han generado un creciente corpus de trabajos que cuestionan y buscan trascender diversas dicotomías, incluida la que separa lo humano de lo animal (Kirksey 2014: 148). Los EM plantean una crítica contundente a los binarismos dicotómicos que impuso la modernidad occidental, evidenciando los intrincados “ensamblajes naturoculturales”⁶ en los que seres humanos y más-que-humanos coexisten en la actualidad de manera más compleja que nunca (Haraway 2019: 70).

Los EM desafían la división absoluta entre naturaleza y cultura, y de manera implícita, entre lo domesticado y lo salvaje. Como señala Benedito Nunes (2011: 13), los animales fueron considerados como los grandes otros (junto con los pueblos ‘primitivos’) en el discurso y la práctica cultural de la modernidad occidental. Esto perpetuó la suposición de que los humanos cambian culturalmente, mientras que los animales lo hacen solo a través de su biología (Haraway 2022: 272). Asimismo, Corbey & Langou (2013: 2) destacan que la distinción política entre humanos y animales es posiblemente la jerarquía más arraigada en el pensamiento moderno. Esta distinción estableció una separación fundamentada en una supuesta alteridad radical, relegando al resto de los seres vivos a la condición de objetos.

Una de las principales contribuciones de los EM es considerar a los animales como seres autónomos que merecen un reconocimiento pleno, destacando que no son colectivos amorfos ni el opuesto binario de los humanos (Freccero 2018: 431). Estas perspectivas nos ofrecen una forma distinta de concebir la vitalidad del mundo y las interacciones que establecemos con él, especialmente en un momento de alarmante deterioro planetario.

Derrida también es un antecedente relevante de esta reflexión. Este autor sugirió que la interdependencia, la agencia, la vulnerabilidad y la mortalidad, más que simples condiciones compartidas entre humanos y animales, revelan un “ser” común (cf. Derrida 2008). La reflexión filosófica de Derrida brinda una alternativa para reconsiderar las relaciones entre humanos y animales en el Antropoceno, un período que no solo desafía nuestra imaginación, sino que también nos impulsa a formar nuevos ensamblajes con seres más-que-humanos. Estos ensamblajes son cruciales para la construcción de entornos habitables en medio del colapso ambiental y los efectos negativos del capitalismo (Tsing 2015: 218).

Una de las tareas que emprenden los EM es precisamente el desafío de pensar la continuidad de mundos de vida que incluyan tanto a los seres humanos como a los más-que-humanos. En este contexto, se hace evidente que la relación entre las formas de pensar y las de narrar es más cercana que nunca, especialmente cuando se incorpora a los seres más-que-humanos en procesos de creación artística. Este enfoque está abriendo dimensiones fascinantes donde los límites entre lo humano y lo más-que-humano se difuminan casi por completo.

Pensar y narrar desde esta difuminación de fronteras nos lleva a un nuevo marco de referencia en el que surgen nuevas formas de sensibilidad empírica, las cuales se convierten en un catalizador para reevaluar el encuentro con otros seres vivos y cómo narramos las nuevas interacciones que están teniendo lugar. Esta perspectiva nos invita a explorar y reflexionar sobre la interconexión entre pensamiento y narración, ampliando así nuestra comprensión crítica de la coexistencia multiespecie (Iovino/Oppermann 2014).

La capacidad de sintonizar con las experiencias situadas de los animales es parte de un proceso estético compartido, que nos impulsa a reflexionar sobre nuestra capacidad de empatía y cómo esta puede moldear la emergencia de narrativas multiespecie. La sensibilidad empírica que el Antropoceno proyecta sobre nosotros nos capacita para establecer vínculos con las vivencias de otros seres a través de eventos inmersivos que aportan nuevos significados e intenciones a la vitalidad del mundo.

La experiencia estética multiespecie se enfoca en las fabulaciones especulativas (Haraway 2019: 35), las cuales conciben a los animales como figuras pre-textuales. La pretextualidad, tal como la entendemos aquí, examina cómo los animales preceden al ejercicio literario y (re)definen los parámetros de su posibilidad. La pre-textualidad no solo es un dispositivo narrativo que articula historias, sino también un artificio intersticial que entrelaza la vitalidad de los animales con su potencia inventiva, revelando una capacidad denotativa que permite desarrollar argumentos menos restrictivos sobre la composición sociomaterial de los mundos de vida en los que participan.

En este punto, la pre-textualidad no solo se distancia de las lógicas racionalizantes de la modernidad occidental, sino que es receptiva a la idea de que tanto lo que se insinúa como lo que no raras veces tiene un carácter acabado y definitivo. Esto implica reconocer la agencia de los animales y, lo que es más importante, su performatividad, que influye no solo de manera simbólica, sino también material, en las historias que contamos y en cómo las contamos (McHugh 2022: 837).

Los mundos de vida más-que-humanos no son completamente accesibles, o, dicho de otra manera, no pueden ser comprendidos de manera integral a través del pensamiento representacional. Su movilización, mediante formas no antropocéntricas de narrabilidad, puede ser útil para identificar indicios de lo que permanece indeterminado. Esta concepción puede ampliar nuestra capacidad de aprendizaje más allá de los límites estrictos de lo cognitivo, e inspirar a los lectores a comprometerse con las condiciones de vida de los animales.

Jane Bennett (2022) argumenta que una parte fundamental del pensamiento político contemporáneo se centra en entender cómo la vitalidad más-que-humanas interactúa con los humanos en diversos contextos. Esta perspectiva destaca la influencia activa y la capacidad transformadora de los seres más-que-humanos en la vida política y social, desafiando las nociones tradicionales que priorizan únicamente las acciones humanas en la configuración del mundo.

Reconocer la agencia de los seres más-que-humanos tiene una influencia profunda en la manera en la que entendemos los ensamblajes compuestos por múltiples vitalidades y cosas. Este reconocimiento implica, entre otras cosas, suspender la sospecha que a menudo surge ante la posibilidad de estrechar lazos afectivos con los animales. En palabras de la autora, “si pensamos que ya sabemos lo que hay ahí afuera, es casi seguro que nos perderemos gran parte de ello” (Bennett 2022: 21).

Se trata, entonces, de realizar un acto de humildad epistemológica, donde aceptamos que los seres más-que-humanos ejercen una influencia notable en nuestra comprensión del mundo. Además, actualizar estas potencias permite que nos reconectemos con aquellos que nos tocan y trastocan, que transforman nuestras vidas y frente a los cuales ya no podemos permanecer indiferentes. Este aspecto resulta invaluable para abordar las formas específicas en que la vida y la muerte se entrelazan de manera compleja en los entornos mundanos, revelando la experiencia encarnada que se desarrolla en los espacios cotidianos, donde la cuestión de ‘cómo sobrevivir’ se vuelve crucial.

En consonancia con esto, la exploración imaginativa que lleva a cabo la zooliteratura puede revitalizar el mundo mediante la creación de espacios que rastrean las formas en que toda existencia, humana y más-que-humana, está profundamente entrelazada en una red de relaciones. La zooliteratura explora lo que es importante para los animales y las respuestas éticas (y estéticas) que damos a esos seres cuando les prestamos atención de maneras no convencionales, lo que ofrece una revisión rigurosa de los impactos desiguales y desproporcionados que las crisis ecológicas

generan en los mundos de vida de los animales. Este campo emergente permite cultivar relatos que van más allá de lo meramente representacional, y destacar las experiencias situadas de los animales y las conexiones materiales que los vinculan con los seres humanos en contextos específicos. Un ejemplo temprano de ello se encuentra en el poema *Los Motivos del Lobo*, de Rubén Darío, donde el autor no solo representa la vida de estos animales, sino que también cuestiona la condición humana de la siguiente manera:

Como en sorda lucha, habló el animal,
la boca espumosa y el ojo fatal:
--"Hermano Francisco, no te acerques mucho...

Yo estaba tranquilo allá en el convento;
al pueblo salía,
y si algo me daban estaba contento
y manso comía.
Mas empecé a ver que en todas las casas
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.
Hermanos a hermanos hacían la guerra,
perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra,
y un buen día todos me dieron de palos.

...

Y así, me apalearon y me echaron fuera.
Y su risa fue como un agua hirviente,
y entre mis entrañas revivió la fiera,
y me sentí lobo malo de repente;
mas siempre mejor que esa mala gente.
y recomencé a luchar aquí,
a me defender y a me alimentar.
Como el oso hace, como el jabalí,
que para vivir tienen que matar
(Darío 2003: 7-8)

En poemas como el anterior, se vislumbra un claro esfuerzo por revisar y transformar las formas en que comprendemos la relación entre humanos y animales. La exploración de lo animal (y de la animalidad), a través de la resignificación de las experiencias vitales de los interlocutores más-que-humanos, genera una variedad de contranarrativas que se alinean con vertientes más actuales de los estudios críticos de animales y la etología filosófica.

Thom Van Dooren (2014) propone que la coexistencia multiespecie nos compromete con una escucha activa, instándonos a ‘prestar oído’ a las historias de aquellos que están desapareciendo, incluso cuando se narran en lenguajes distintos al humano. Revitalizar el mundo implica valorar lo anecdótico y poner en práctica lo que el geógrafo Jamie Lorimer (2015) denomina como “epifanías”: las lógicas afectivas que surgen del encuentro literario y material con los animales, creando apegos significativos para todos los involucrados. Según este autor, la epifanía renueva y amplifica los modos de atención, integrando enfoques exploratorios como la etnografía multiespecie (Kirksey/Helmreich 2010) o técnicas de investigación multimodales y multisensoriales (Fijn/Kavesh 2024), para comprender las agencias animales que trascienden nuestra propia experiencia.

En el libro *Co-habiter le Monde. La Terre, les Vivants et les Humanités* (2023), coordinado por Cristina Álvares, se aborda la problemática de la coexistencia desde la perspectiva de la habitabilidad del mundo y las poéticas y políticas de cohabitación. El análisis parte de una revisión crítica de la relación entre los humanos y los demás seres vivientes, explorando la desestabilización del statu quo ontológico que ha gobernado la cultura occidental. Esta obra destaca temas como la *créolisation* del mundo y del viviente, el animalismo, el poshumanismo y el transhumanismo, investigando cómo los seres más-que-humanos pueden participar en la producción de nuevas narrativas y formas de vida compartida.

La ensayista Carola Saavedra (2022) propone un ejercicio similar, al escribir de modo poético que la identificación de estas trayectorias puede llevarnos a una literatura que se desarrolla en la comprensión (y humildad) de que no somos nosotros quienes la conocemos, sino que es ella quien nos conoce. Al ceder la voz a los animales para que articulen sus propios relatos, abandonamos gradualmente nuestra dependencia del ventriloquismo antropocéntrico. Nos volvemos más conscientes de que los animales interactúan con nosotros en la misma medida en que nosotros lo hacemos con ellos. Dejamos de percibirlos como simples objetos y comprendemos que desarrollan una

serie de capacidades y habilidades performativas que a menudo van más allá de nuestro entendimiento, pero que juegan un papel activo en la reconfiguración de los mundos que compartimos.

En las ciencias naturales, especialmente en la biología evolutiva, estos enfoques pueden abrir nuevas líneas de investigación que vayan más allá del supuesto de que los animales interactúan o reaccionan únicamente mediante respuestas instintivas o condicionados por estímulos externos (Novick/Doolittle 2021: 73). En las ciencias sociales, estos enfoques pueden dar paso al desarrollo de perspectivas que cuestionen las teleologías antropocéntricas dominantes y redirijan la atención hacia los ensamblajes multiespecie y su constitución inestable.

Sin embargo, estas formulaciones no implican que ignoremos los riesgos de la antropomorfización excesiva. Por el contrario, este aspecto constituye el núcleo y la verdadera relevancia de los EM, ya que cuestionan el énfasis de las ciencias modernas en el lenguaje simbólico, reconociendo que este método no es el único – y, a veces, tampoco el más adecuado – para transmitir conocimiento.

En estos ejercicios, la humildad epistemológica a la que hicimos referencia hace un momento radica en admitir que, aunque los animales no utilicen nuestro lenguaje, poseen formas de comunicabilidad y registros semióticos mucho más complejos que debemos considerar e intentar incorporar en las prácticas científicas y en las experimentaciones estéticas del arte. En este sentido, la zooliteratura abre importantes caminos que promueven la inter/transdisciplinariedad.

La escritura científica, comúnmente caracterizada por la neutralidad axiológica y el distanciamiento, puede enriquecerse significativamente al entablar un diálogo con la escritura creativa, una posibilidad que Saavedra identifica como “una literatura desplazada del sujeto” (2022: 20). La combinación de perspectivas multiespecie y elementos zooliterarios puede conferirle a la escritura científica una cualidad más accesible y alineada con la vitalidad en un sentido amplio. Esta sinergia abre sendas para la divulgación científica, presentando nuevos espacios para “pensar-con” los animales mediante proposiciones disruptivas.

La noción “pensar-con”, popularizada por Donna Haraway (2019: 28), sugiere que el aprendizaje es un evento relacional y, en determinados contextos, incluso contraintuitivo; abierto a lo inédito y a todo tipo de revelaciones contingentes: aprendemos “con” los animales y no solamente “sobre” ellos. El cambio de las preposiciones es un indicativo del reposicionamiento ontológico que otorga una

atención diferente al ser de los animales. Sugerir que ellos participan activamente en la organización de relatos es una forma de concederles una atención distinta que, según Vinciane Despret (2022a: 94), equivale a reconocer su importancia de otra manera.

Abrir espacios de invención para que los animales modifiquen nuestras creencias y las preguntas que les planteamos, e incluso nos sugieran nuevos interrogantes en el proceso, es una manera de evitar la tendencia a presuponer ‘finales conocidos’. Al permitir que los animales nos confronten con nuestra propia ignorancia, evitamos llevar a cabo investigaciones – ya sean de campo o de laboratorio – que condicionen a los animales a aceptar nuestras premisas, dejando así espacio para que la sorpresa y lo imprevisible se conviertan en elementos fundamentales de las prácticas tecnocientíficas. Estas formulaciones nos desafían intelectual y emocionalmente, compeliéndonos a ajustar nuestras motivaciones a nuevos modos de coexistencia.

Como conclusión de esta sección, se puede decir que los EM complementan el desarrollo contemporáneo de la zooliteratura más allá de simplemente desdibujar los límites entre categorías dicotómicas. Estas perspectivas fomentan un pensamiento ecológico común, donde lo importante no es cómo vemos a los animales, sino las maneras en que ellos mismos se tornan visibles. Al emerger como figuras pre-textuales, los animales nos involucran de manera deliberada en un juego experimental de alteridades difusas pero proactivas. Resulta fascinante, por tanto, seguir reflexionando sobre los alcances que tiene la zooliteratura y su capacidad para transformar el interés científico en los animales, por medio de expresiones onto-poéticas que contribuyen a reconectar a los humanos con mundos de vida distintos al nuestro.

Narrabilidades más-que-humanas: pensamiento encarnado y zooliteratura

A diferencia de las narrativas antropocéntricas convencionales, que se caracterizan por la división entre el humano narrador y el animal narrado, las narrabilidades más-que-humanas buscan establecer una visión estética de los relatos organizados de manera conjunta (Lestel 2011). Al reconocer que los animales son capaces de organizar relatos sobre la coexistencia, comienzan a revelarse nuevas formas de cohabitar, aunque de manera parcial y no siempre prefigurativa. El umbral desde el cual emergen estos relatos expone las ambivalencias y contradicciones, privilegiando la pulsión creadora que continuamente nos interpela.

Una diferencia importante entre la ética ambiental y los movimientos más recientes, como la zooliteratura, es que la primera sigue dependiendo en gran parte de

las macronarrativas del Estado y del mercado. Aunque su espíritu es crítico, tiende a enfocarse en nociones como el “bienestar” para aproximarse a la experiencia vital de los animales. Más recientemente, la geografía de la conservación ha hecho eco de estos planteamientos, influyendo visiblemente en la reflexión sobre los santuarios de vida silvestre. Aunque persiguen objetivos loables de protección animal, estos enfoques corren el riesgo de reproducir una visión instrumental de las relaciones multiespecie.

La palabra “santuario” proviene del latín *sanctuarium*, derivado de *sanctus*, que significa “sagrado” o “santo”. Los santuarios de vida silvestre evocan experiencias religiosas o espirituales que no son necesariamente éticas, al concebir la naturaleza de manera abstracta; como algo atemporal, prístino y desconectado de los ritmos históricos, urbanos y sociomateriales que caracterizan las actividades humanas. Estas interpretaciones suelen pasar por alto la preocupación por los animales en términos de qué significaría para ellos una vida abundante o próspera, una vida que pueda vivirse en plenitud e incluso con fortuna. Plantearlo de este modo desplaza nuestra responsabilidad colectiva hacia nuevos acuerdos de convivencialidad.

Estas reflexiones están intrínsecamente ligadas a las preguntas sobre qué mundos queremos habitar y con qué seres queremos compartir esos mundos. No podemos seguir asumiendo erróneamente que tenemos un control absoluto sobre la disposición espacial y la movilidad de otros vivientes; más bien, formamos parte de múltiples “ecologías de seres” (Kohn 2021: 23), y cada uno de nosotros puede considerarse una colonia masiva de microorganismos, tal como lo describe la bióloga Lynn Margulis (1998), inspirada en la teoría simbiogenética.

Cuestionar el modelo de los santuarios de vida silvestre y el imaginario antropocéntrico en torno a la movilidad de los animales es una de las múltiples oportunidades que se presentan a la zooliteratura. Al abordar críticamente la cuestión de la coexistencia multiespecie, comenzamos a reconocer que temas urgentes, como la vulnerabilidad de los ecosistemas, no se limitan a las preocupaciones humanas, sino que proporcionan opciones para la interconexión y la alianza interespecífica (Margulies 2023: 29).

Llegados a este punto, quizá sea más adecuado referirnos en términos de “cohabitabilidad”. Cohabitar revela la importancia de cultivar complicidades ante la fragilidad compartida. Esta noción enfatiza las condiciones activas de intercambio en entornos de proximidad y mutua influencia. La coexistencia no se limita a ofrecer espacios donde los animales vivan en relativo aislamiento, alejados de nuestros

vaivenes. En *El Libro Animal de los Muertos*, del escritor costarricense Sebastián Miranda Brenes, encontramos un poema que aborda algunos de estos elementos:

Hice una disertación
sobre la Declaración de los Derechos de los Animales
les hablé
que todos nacemos iguales ante la vida
y su autoproclama de superioridad
no tiene fundamento
pues les guste o no
son tan animales como nosotros
alegué
que tenernos en estas condiciones
violenta el inciso a) del artículo 3
al someternos a malos tratos
negar nuestra longevidad
enjaularnos en celdas insalubres
obligarnos a vivir entre nuestro excremento
hacinarlos y luego matarnos
a los pocos meses de nacidos

realicé una amplia exposición
sobre nuestro derecho
a vivir libres en nuestro ambiente natural

no les importa
su obligación a protegernos
de evitar explotarnos
obvian el biocidio
de acabar con nosotros sin necesidad
de no legislar a nuestro favor
pues aunque no estén de acuerdo
somos sujetos de derecho
al sacrificar a millones de nosotros

con fines estúpidos e innecesarios

les demando la libertad que merecemos

les exijo justicia

 inmediata

para nuestra especie

pero mis argumentos son inútiles

ustedes no entienden

el gruñido de un cerdo

(Miranda Brenes 2023: 73-74).

El gruñido del cerdo se separa por momentos del espacio enunciativo donde el autor ha situado la voz narrativa: el ámbito legal. El interlocutor más-que-humano solo se revela en la última sección, y las vocalizaciones resultan casi viscerales. Exige justicia, argumenta y busca establecer un punto de convergencia entre los suyos y los humanos. Incluso podría decirse que reivindica la precariedad de su confinamiento para señalar la incapacidad del lenguaje humano de describir adecuadamente los mundos de vida porcinos. El cerdo, en este poema, propone un cambio en el paradigma de la protección animal, ya que su gruñido deja claro que ciertas lógicas del razonamiento antropocéntrico deben ser subvertidas. De este modo, se generan alternativas que resaltan otras dimensiones de la narrabilidad, las cuales trascienden el marco estrictamente metafórico y se adentran en terrenos corporalizados: cuerpos-territorios marcados por actos de explotación y coexistencias opresivas.

La obra de Anne Simon, *Une Bête entre les Lignes. Essai de Zoopoétique* (2021), es fundamental para la teorización de la literatura como expresión primordial de lo viviente. Simon busca en esta obra romper con la tradición antropocéntrica y explorar enfoque zoopoéticos en los que los seres más-que-humanos pueden ser representados y co-creados a través de la narrativa. La literatura debe ser un espacio que visibilice las formas de vida más allá de la humana, un espacio que permita reflexionar sobre la vitalidad compartida y las interacciones entre especies, incluso en los contextos más abyectos (Simon 2021: 14).

Los planteamientos de Simon también son útiles para indagar en las resonancias afectivas del cuidado. Cuidar de otros implica estar abiertos a nuevas relaciones; el cuidado no es unilateral. Al cuidar de otros animales, también nosotros somos

transformados en el proceso (Bellacasa 2017: 51). En lugar de concebir la coexistencia como un ordenamiento espacio-temporal que asegure el bienestar y condiciones estables para la protección de la biodiversidad, como propone la legislación preservacionista, el enfoque de cohabitabilidad que exponemos aquí representa un compromiso fundamentalmente onto-político.

Reconocer que el cuidado es una forma activa de interdependencia nos coloca en un proceso continuo de negociación (Despret 2022b: 153). Este enfoque evita arrogarnos el monopolio de las decisiones sobre el presente y el futuro de otras especies, impulsándonos a proceder por medio de prácticas colaborativas, donde aprendemos que afectar siempre implica ser afectado.

De acuerdo con la Lista Roja de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, más de 45 mil especies de fauna y flora están en peligro de extinción, mil más que en 2023.⁷ Esto pone de manifiesto la alienación que afecta a millones de seres más-que-humanos en la actualidad. No pretendemos sostener que los temas conservacionistas sean los únicos que la zooliteratura deba explorar. Sin embargo, la extinción de especies por causas antropogénicas nos recuerda una realidad insistente que no podemos ignorar.

El declive de poblaciones enteras de animales debido a la destrucción y fragmentación de hábitats implica la pérdida de conexiones con los mundos de vida asociados. La pregunta que debemos hacer es en qué medida los seres humanos somos capaces de experimentar este deterioro desde – y principalmente, con – la perspectiva de los animales afectados. Este es, precisamente, el reclamo que nos plantea el cerdo en el poema de Miranda Brenes.

Al reflexionar sobre la posibilidad de habitar un cuerpo ajeno, Juliana Fausto (2020: 222) sugiere un tipo de vínculo que requiere sumergirse con el pensamiento en la existencia del otro, adentrarse en su corporalidad y adoptar su perspectiva. En el contexto del cambio climático y la pérdida de especies, es legítimo cuestionar en qué medida la idea de la inmersión (que podríamos entender como “llegar al fondo” de algo, quizá de un relacionamiento), se logra a través de la empatía. Es decir, si la experiencia de la empatía constituye una condición suficiente para el cambio de paradigma a nivel individual y societario.

Como hemos argumentado, las narrativas más-que-humanas capturan la sensibilidad empírica del Antropoceno. El contexto ecológico actual demuestra que todos los seres, tanto humanos como más-que-humanos, están activamente

implicados como configuradores de mundos. Es posible adentrarse en sus territorios existenciales a través de su participación en la organización de relatos. Lo que está en juego, entonces, son los arreglos que determinan si es posible o no plantear experiencias encarnadas que sitúen los cuerpos de los animales y sus afectos en una posición destacada dentro de la narrativa.

Estas reflexiones reconocen el continuo resurgimiento de la vitalidad a pesar de las condiciones adversas. Se trata de experiencias inmersivas donde la proactividad de los animales se entrelaza con una ética del cuidado multiespecie de manera indistinguible. Esta dinámica representa el núcleo de la experiencia estética multiespecie, al permitirnos imaginar la coexistencia mediante las interacciones creativas y una mayor permeabilidad al contacto.

Establecer una conexión significativa con los animales requiere suspender nuestra forma habitual de pensar, a menudo antropocéntrica, y adoptar un conjunto diferente de juicios. La permeabilidad se refiere al cuestionamiento de lo que creemos saber sobre ellos y se manifiesta cada vez que exploramos los límites difusos de lo que Vinciane Despret (2023: 250) denomina un “desconocimiento interesado”. Este enfoque se aleja gradualmente del principio de duda razonable para dar cabida a fenómenos como la estupefacción, el desconcierto y la extrañeza, que surgen cuando decidimos “aprender-con” los animales, en lugar de limitarnos a aprender sobre ellos. Así, nos adaptamos mejor a las historias que nos ofrecen, a sus voces de denuncia y a la elocuencia de sus clamores.

También está en juego la plasticidad del reconocimiento, que se manifiesta al concebir a los animales “por fuera” de las categorías biológicas o taxonómicas predefinidas. Como expresa Donna Haraway, esto implica una relación de “responsabilidad” (2019: 193), donde devolver la mirada al animal que nos interpela no es suficiente; y, en cambio, es necesario comprometer todos nuestros sentidos para responder adecuadamente.

La zooliteratura, por lo tanto, se presenta como un medio especialmente apropiado para capturar la potencia inventiva de estas relaciones emergentes y destacar el impacto que los relatos pueden tener al enfatizar la vitalidad de los mundos encarnados, ricos en interdependencias, reciprocidades y “parentescos raros” (*idem*: 24). También puede ser útil como herramienta de reconexión ecológica con el mundo, al fomentar reflexiones innovadoras sobre la cohabitabilidad multiespecie y las ecologías de proximidad que continúan resistiendo los desafíos climáticos y ambientales.

Entendida de esta forma, la zooliteratura es parte de un espacio creativo que revela las continuidades entre los mundos de vida humanos y más-que-humanos. Este campo multidisciplinario abre debates importantes sobre la interlocución más-que-humana y busca incorporar las agencias de los animales en el proyecto de reconciliación ecológica. Estas formas de narrabilidad son menos asimétricas y ofrecen una perspectiva encarnada sobre la ética del cuidado que debe guiar las relaciones multiespecie en las ecologías inestables del Antropoceno. No se limitan a ser simplemente relatos metafóricos o alegorías; más bien, tienen la capacidad de traer las experiencias de los animales “de carne y hueso” al centro de la trama, permitiéndoles presentarse a sí mismos a través del enmarañado de relaciones con otros seres y, de esa forma, captar el interés renovado de quienes se sumergen en ellas.

Al tomar en cuenta estos elementos, la zooliteratura puede informar las prácticas y conocimientos científicos más recientes. Los recursos que proporciona van más allá de lo sensacionalista (Caracciolo 2023), y ayudan a revelar el potencial de las alianzas que los humanos podemos forjar con los seres más-que-humanos. La invención zooliteraria se presenta como un campo de fuerzas en constante redefinición, que adapta sus parámetros para acercarse al cotidiano de públicos más amplios.

Reflexiones finales

La zooliteratura actualiza las redes de relaciones que involucran tanto a seres humanos como a más-que-humanos, incluyendo fenómenos atmosféricos, formaciones geológicas, artefactos y tecnologías, así como una amplia diversidad de otras entidades, dentro de un contexto creativo innovador. Las historias que transmiten estos ‘cuerpos vastos’ no son simples narrativas pasivas sobre los mundos de vida, sino exploraciones activas que a su vez configuran la realidad.

Uno de los principales temas que abordamos en este capítulo fue: ¿cuáles son las implicaciones epistemológicas y políticas que conlleva considerar a los animales como organizadores de relatos en la creación artística contemporánea? Más que buscar respuestas directas a esta pregunta, nos hemos interesado en explorar perspectivas que la traten como un problema abierto, capaz de inspirar a la zooliteratura. Al enmarcar esta cuestión, hemos planteado algunos lineamientos para pensar críticamente sobre la relación entre la literatura poshumanista, las crisis ecológicas y la estética multiespecie.

Los cambios y nuevas intersecciones en los paradigmas estético-filosóficos desafían las categorías fijas y los binarismos dicotómicos que, desde la modernidad occidental, han informado la generación de conocimiento científico. Hemos argumentado, basándonos principalmente en la ecoescritura y los Estudios Multiespecie, que las crisis ecológicas actuales no solo desplazan al ser humano de su posición privilegiada como único sujeto cognoscente, sino que nos instan a reconocer esa misma agencia en los animales y otros seres más-que-humanos. Esto favorece las formas multimodales de comunicación y los registros semióticos que pueden complementar el lenguaje humano, simbólico y representacional.

Estas innovaciones metodológicas suscitan sensibilidades empíricas que promueven la co-construcción de relatos en alianza con los animales y habilitan espacios para repensar la ética del cuidado multiespecie a través de la escritura creativa. La zooliteratura puede fomentar una pedagogía de los afectos multiespecie, al activar las potencias de lo sublime que permean la coexistencia.

También argumentamos la necesidad de traer el pensamiento encarnado al primer plano de la reflexión sobre la ética del cuidado multiespecie. Este acto de humildad epistemológica nos permite (re)conocer a los animales “por fuera” de las categorías biológicas o taxonómicas predefinidas. La zooliteratura, en diálogo con la ecocrítica y los estudios multiespecie, ofrece una vía para hacer la vida íntima de los animales más familiar y accesible, incluso cuando se desarrolla fuera del ámbito inmediato de las actividades humanas.

Como experiencia eco-pedagógica, la zooliteratura requiere un compromiso onto-político por parte del escritor o escritora, quien debe sumergirse en el territorio (co) existencial para explorar los mundos donde ‘la carne y el hueso’ del animal expresan de manera visceral sus agencias y capacidades performativas. La cohabitabilidad multiespecie siempre implica un “ser-con-otros”, donde cada individuo forma parte de un mundo compartido, una multiplicidad de historias que se fusiona con su entorno y puede incluso desestabilizar nuestra certeza más arraigada.

Finalmente, consideramos oportuno citar un conjunto de temáticas que, por motivos de extensión, no hemos desarrollado en este capítulo con el detalle que merecen, y que son cuestiones abiertas para futuras investigaciones que den continuidad a la nuestra. Una de ellas es cómo el desafío de superar una visión antropocéntrica informa procesos más amplios de resignificación de la vida a través de las modulaciones estilísticas que promueve la zooliteratura. Surge la interrogante

de si la adopción de concepciones biocentristas en nuestros procesos creativos podría convertirse en una forma encubierta de logocentrismo engañoso.

Hemos señalado que la ética del cuidado multiespecie emerge como una postura que cuestiona la superficialidad de la empatía. Sin embargo, no hemos explorado cómo la empatía funciona de manera selectiva, favoreciendo formas de conexión emocional con ciertos mundos de vida sobre otros. Es crucial prestar atención especial a la cohabitabilidad con especies que no se consideran carismáticas o que son etiquetadas como plagas, invasores potenciales o amenazas para la seguridad biológica pública. La cuestión del carisma no humano es crucial para explorar las políticas de (in)diferencia que se manifiestan en las prácticas modernas de conservación, donde especies emblemáticas se convierten en símbolos de la protección de la biodiversidad, pero otras ni siquiera aparecen en el radar de la vigilancia. Esto nos debe llevar a revisar los valores que informan estos distintos modos de interacción.

En última instancia, pensar y escribir “con” los animales es una manera encarnada de experimentar la vitalidad común a todos los seres que comparten el planeta, una manera regenerativa que nos alienta siempre a reconsiderar nuestra posición dentro de la red de relaciones vitales que llamamos mundo y a estrechar el lazo afectivo. Es también una invitación ética a reflexionar sobre nuestras prácticas literarias y sobre la versión del relato que finalmente prevalece.

NOTAS

* Luis M. Barboza-Arias (1988, Cartago). Ensayista y sociólogo ambiental costarricense. Es profesor e investigador académico, con un doctorado en Desarrollo Rural por la Universidad Federal de Río Grande del Sur, en Porto Alegre, Brasil. Co-fundador del Laboratorio Latinoamericano de Ecologías Imaginativas. Su investigación doctoral, presentada en 2024, examina las prácticas sociomateriales y las relaciones multiespecie en un territorio rural de Costa Rica, enfocándose en la configuración de un territorio de (co) existencia entre humanos, coyotes y taltuzas. A través de esta investigación, profundiza en la reflexión sobre las ecologías de proximidad y las intensidades afectivas de la cohabitabilidad más-que-humana. Sus temas e intereses de investigación actuales se enfocan en el análisis crítico de las interfaces entre los Estudios Multiespecie, los Nuevos Materialismos (Feministas) y la agenda emergente alrededor del Nuevo Vitalismo.

* Sebastián Miranda Brenes (1983, San Pedro de Barva Heredia). Escritor y docente de gestión ambiental costarricense. Es investigador independiente y fundador de la plataforma educativa Ambiente Fractal. Artículos académicos sobre ética ambiental, ecofascismos, y otros temas ambientales han sido publicados en revistas académicas de México, Estados Unidos, Argentina y Costa Rica. Ensayos y parte de su obra poética han sido publicados en diferentes revistas digitales latinoamericanas. Entre sus libros publicados destacan: *Antimateria*, primera edición Colección Cuadernos AmerHispanos, México, 2013, segunda edición, Fruitsaladshaker ediciones, Costa Rica, 2022. *El sudor de la morfina*, primera edición Fruitsaladshaker ediciones, Costa Rica 2020, segunda edición Corazón de diablo ediciones, México, 2023. *Luminiscencia*, coedición con New York Poetry Press, Estados Unidos y Fruitsaladshaker ediciones, Costa Rica, 2022. *El Libro Animal de los Muertos*, coedición con Fruitsaladshaker ediciones, Costa Rica y Corazón de diablo ediciones, México, 2024.

¹ Para consultar más detalles sobre este informe, véase: <www.stockholmresilience.org/research/planetary-boundaries.html>.

² Los límites planetarios son un marco conceptual propuesto por un grupo de científicos liderados por Johan Rockström y Will Steffen en 2009, que identifica los procesos fundamentales del sistema terrestre necesarios para mantener la estabilidad y la resiliencia del planeta, permitiendo que continúe siendo habitable para los humanos y otras formas de vida. Los nueve límites planetarios son: cambio climático, pérdida de biodiversidad, interferencia en los ciclos biogeoquímicos, cambio en el uso del suelo, acidificación de los océanos, agotamiento de la capa de ozono, uso de agua dulce, carga de aerosoles en la atmósfera y contaminación química.

³ El término “Antropoceno”, acuñado por Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer a inicios del siglo XXI, plantea una hipótesis científica que describe una era geológica en la cual la influencia humana se convirtió en una fuerza capaz de alterar la biosfera y los ecosistemas a escala planetaria (Crutzen/Stoermer 2021: 26).

⁴ La noción “más-que-humano” hace referencia a animales (no humanos), plantas, hongos y microorganismos; así como a minerales y fenómenos naturales no orgánicos, y tecnologías como artefactos técnicos e inteligencia artificial. Según lo expresado por la antropóloga ambiental Sophie Chao en una entrevista reciente, el término “nos invita a pensar más allá de las formas convencionales del *bios* y acomodar, en el trabajo investigativo, a un rango amplio de actores que no encajan dentro de los parámetros o límites de lo biológico pero que, sin embargo, cuentan con un tipo de agencia que se expresa en sus propias maneras o términos” (Chao 2023: 113–114).

⁵ Aunque Herbrechter es partidario del análisis crítico del poshumanismo, también ofrece una revisión de sus límites y peligros. Critica algunos enfoques poshumanistas por caer en excesos, como la celebración de las tecnologías emergentes o la promoción de una superación total de lo humano sin considerar las implicaciones éticas y sociales de estos cambios.

⁶ Latimer & Miele (2013) sostienen que los “ensamblajes naturoculturales”, acuñados por Haraway (2003: 9), cuestionan la dicotomía entre naturaleza y cultura. Desde esta perspectiva, ambas se entrelazan y se ven afectadas por circunstancias históricas, sociomateriales y políticas, dando lugar a conexiones y vínculos parciales que están mediados por relaciones de poder, conflictos y negociaciones en curso.

⁷ Véase: <www.iucnredlist.org/>.

Bibliografía

- Álvares, Cristina (coord.) (2022), *(Co)habiter le Monde. La Terre, les Vivants et les Humanités*, Faro, Synergies Portugal.
- Bennett, Jane (2022), *Materia Vibrante. Una Ecología Política de las Cosas*, M. Gonnet trad., Ciudad de Buenos Aires, Caja Negra.
- Braidotti, Rosi (2019), *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press.
- Broglio, Ron, (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Byrnes, Delia (2023), “Ecocriticism. From the wilderness idea to just multispecies futures”, in *The Routledge Companion to Literature and Social Justice*, Oxfordshire, Routledge: 111-124.
- Campos, Ronald (2018), “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión”, *Artifara*, nº 18, <<https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2518>> (último acesso em 25/06/2024).
- Caracciolo, Marco (2023), *Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality*, Boston, De Gruyter.
- Chao, Sophie (2023), “Multiespecie, más-que-humano, no-humano, otro-que-humano. Reinventando los lenguajes de lo animado en la era de destrucción planetaria”, *Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales*, nº 1, <www.revistatekopora.cure.edu.uy/index.php/reet/article/view/201> (último acesso em 17/06/2024).
- Coetzee, J.M. (2018), *Siete Cuentos Morales*, Barcelona, Random House.
- Corbey, Raymond & Lanjouw, Annette (2013), “Introduction. Between exploitation and respectful coexistence”, in *The Politics of Species. Reshaping our Relationships with Other Animals*, Nova Iorque, Cambridge University Press: 1-12.
- Crutzen, Paul & Stoermer, Eugene (2021), “The Anthropocene (2000)”, in *Paul J. Crutzen and the Anthropocene. A New Epoch in Earth’s History*, Cham, Springer International Publishing: 19-21.
- La Bellacasa, Maria Puig de (2017), *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Darío, Rubén (2003), *Los Motivos del Lobo*, en línea, Biblioteca Virtual Universal, <<https://biblioteca.org.ar/libros/656369.pdf>> (último acesso em 20/09/2024).

- Derrida, Jacques (2008), *El Animal que luego Estoy Si(gui)endo*, Madrid, Editorial Trotta.
- Despret, Vinciane (2022a), *Habitar Como un Pájaro. Modos de Hacer y de Pensar los Territorios*, S. Puente trad., Buenos Aires, Editorial Cactus.
- (2022b), *¿Qué Dirían los Animales... Si les Hiciéramos las Preguntas Correctas?*, S. Puente trad., Buenos Aires, Editorial Cactus.
- (2023), *Cuando el Lobo Viva con el Cordero*, S. Puente trad., Buenos Aires, Editorial Cactus.
- Donaldson, Sue & Kymlicka, Will (2018), *Zoópolis. Una Revolución Animalista*, S. M. Parrado trad., Madrid, Errata naturae.
- Fausto, Juliana (2020), *A Cosmopolítica dos Animais*. São Paulo, n-1 Edições.
- Favaron, Pedro, (2020), *Voces de Limo: Muestra de Poesía Peruana en Diálogo con el Territorio y Con la Vida*, Casas Grandes, Editorial Cactus al Viento.
- Fijn, Natasha & Kavesh, Muhammad A. (2024), "Toward a multisensorial engagement with animals", in *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*, Nova Iorque, Routledge: 37-47.
- Freccero, Carla (2018), "Queer theory", in *The Edinburgh Companion to Animal Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 430-443.
- Garcés, Marina (2011), "Honestidad con lo real", en *línea*, <https://laescenaencurso.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/la_honestidad_con_lo_real.pdf > (último acceso em 04/12/2024).
- Giorgi, Gabriel (2014), *Formas Comunes. Animalidad, Cultura, Biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Haraway, Donna (2003), *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.
- (2019), *Seguir con el Problema. Generar Parentesco en el Chthuluceno*, H. Torres trad., Madrid, Consonni.
- (2022), *Quando as Espécies se Encontram*, J. Fausto trad., São Paulo, Ubu Editora.
- Herbrechter, Stefan (2013), *Posthumanism: a Critical Analysis*, Londres, A&C Black.
- (2021), *Before Humanity: Posthumanism and Ancestrality*, Leiden, Brill.
- Iovino, Serenella & Oppermann, Serpil (2014), "Introduction. Stories come to matter", in *Material Ecocriticism*, Indianapolis, Indiana University Press: 1-20.
- Jonas, Hans (2014), *El Principio de Responsabilidad. Ensayo de una Ética para la Civilización Tecnológica*, J. M. F. Retenaga trad., Barcelona, Herder Editorial.

- Kirksey, Eben (2014), “Multispecies Communities”, in *The Multispecies Salon*, Carolina do Norte, Duke University Press: 145–153.
- Kirksey, S. Eben & Helmreich, Stefan (2010), “The emergence of multispecies ethnography”, *Cultural anthropology*, nº 4, <<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x>> (último acesso em 14/06/2024).
- Kohn, Eduardo (2021), *Cómo Piensan los Bosques. Hacia una Antropología Más Allá de lo Humano*, Buenos Aires, Abya Yala.
- Latimer, Joanna & Miele, Mara (2013), “Naturecultures? Science, affect and the non-human”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nº 7–8: 5–31, <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276413502088>> (último acesso em 09/06/2024).
- Leopold, Aldo (2019), *Una Ética de la Tierra*, Madrid, Los libros de la Catarata.
- Lestel, Dominique (2011), “A animalidade, o humano e as ‘comunidades híbridas’”, in *Pensar/Escrever o Animal. Ensaios de Zoopoética e Biopolítica*, Florianópolis, Editora UFSC: 23–54.
- Llored, Patrick (2021), *La Violencia de la Ética. Derrida para Humanistas*, San Luis Potosí City, El Diván Negro.
- Lorimer, Jamie (2015), *Wildlife in the Anthropocene. Conservation After Nature*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Maciel, Maria Esther (2023), *Animalidades. Zooliteratura e os Limites do Humano*, São Paulo, Editora Instante.
- Margulies, Jared D. (2023), *The Cactus Hunters. Desire and Extinction in the Illicit Succulent Trade*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Margulis, Lynn (1998), *Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*, Massachusetts, Basic Books.
- Matsuo, Bashō (2022), *Poesía Completa*, Bilbao, El Gallo de Oro.
- McHugh, Susan (2022), “Human–animal studies. Postzoomanities”, in *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, Cham, Springer International Publishing: 823–839.
- Miranda, Sebastián (2023), *El Libro Animal de los Muertos*, Aguas Zarcas, Fruit Salad Shaker Ed.
- Moore, Jason W (ed.) (2016), *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Nova York, Pm Press.

- Mosterín, Jesús (2014), *El Triunfo de la Compasión: Nuestra Relación con los Otros Animales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Nepote, Mónica & Melchy, Yaxkin (2023), *Semillas de Nuestra Tierra: Muestra Ecopoética Mexicana*, México, Editorial Cactus al Viento.
- Novick, Aaron & Doolittle, W. Ford (2021), “‘Species’ without species.”, *Studies in History and Philosophy of Science*, v. 87, <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0039368121000376>> (último acesso em 16/06/2024).
- Nunes, Benedito (2011), “O animal e o primitivo. Os outros de nossa cultura”, in *Pensar/Escrever o Animal. Ensaios de Zoopoética e Biopolítica*, Florianópolis, Editora UFSC: 13-22.
- Pelluchon, Corine, (2018), *Manifiesto Animalista. Politizar la Causa Animal*, Barcelona, Reservoir Books.
- Rancière, Jacques (2019), *Disenso. Ensayos Sobre Estética y Política*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Saavedra, Carola (2022), *O Mundo Desdobrável. Ensaios para Depois do Fim*, Belo Horizonte, Relicário Edições.
- Simon, Anne (2021), *Une Bête entre les Lignes*, Marseille, Éditions Wildproject.
- Singer, Peter (2011), *Liberación Animal*, Barcelona, Editorial Taurus.
- Tsing, Anna (2015), *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Nova Jersey, Princeton University Press.
- Van Dooren, Thom (2014), *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Wolfe, Cary (2010), *What is Posthumanism?*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Yelin, Julieta (2020), *Biopoéticas Para las Biopolíticas. El Pensamiento Literario Latinoamericano Ante la Cuestión Animal*, Pittsburgh, Latin America Research Commons.

“All Sorts of Cats, All Kinds of People”: interspecies relations and affirmations of difference in Haruki Murakami’s *Kafka on the Shore*

Lizette Gerber and Alex Ventimilla*

University of Alberta

Few authors hailing from beyond the geopolitical boundaries of the North Atlantic democracies commonly referred to as the West have transcended its hegemonic cultural stranglehold and achieved international recognition. Haruki Murakami figures among this select group. The numerous novels, short story collections, and essays this prolific Japanese author has produced over the course of a literary career spanning across five decades comprise an extensive oeuvre that has been translated into dozens of languages and earned him several accolades, including the prestigious World Fantasy Award for his 2002 novel *Kafka on the Shore*. This title is the object of inquiry for our paper. Its chapters alternate between two separate yet somewhat parallel plots that constitute an intertwined, overarching narrative. Odd-numbered chapters tell the story of the titular character, Kafka Tamura, a 15-year-old haunted by patricidal thoughts and oedipal omens about his missing mother and sister. The teen’s plotline follows him as he runs away from home in search of an identity beyond what he believes to be an inescapable curse cast upon him by his father, a world-renowned sculptor whose uncompromising drive has led him to questionable artistic methods. This tale about a troubled character on a quest for the transcendental self reminisces a bildungsroman, a genre that gels well with what *New York Times* columnist Laura Miller describes as Murakami’s interest in

"the drowsy interstices of everyday life, reality's cul-de-sacs, places so filled with the nothing that happens in them that they become uncanny" (Miller 2005: 10). Yet *Kafka on the Shore*'s even-numbered chapters diverge from the coming-of-age formula. Instead, these follow Satoru Nakata, a 60-year-old amnesic, illiterate, and legally disabled¹ man whose mysterious ability to talk to cats eventually forces him to forsake his life of simple quotidian comforts to embark on an unexplainable journey that mirrors his teenage counterpart's.

Our interest lies in the latter of the book's parallel narratives, which has received scant scholarly attention. Indeed, comparative literature scholar Matthew R. Chozick notes that critics and reviewers alike have been rather ambivalent toward *Kafka on the Shore* and Murakami's corpus as a whole. Chozick posits that this may be the result of the author's unorthodox blend of Japanese and Western approaches, a stylistic choice that leads his fiction to be perceived as foreign by both Western and Japanese readers, presumably leaving Murakami's works stranded beyond the scope of scholars studying either literary tradition (cf. 2008: 71). As Chozick notes, however, his record-breaking sales suggest a universal compatibility between his novels and global modernity (*idem*: 72), an international accessibility that has spurred the publication of monographs dedicated to his body of work (Rubin 2003; Seats 2006). Further, *Kafka on the Shore* has generated some attention of its own. The novel's concern with uncomfortable family relations, along with transitional spatiotemporal spaces occupied by Kafka as an immature individual on a self-imposed exile, has lent itself to psychoanalytic interpretations. Japanese psychoanalyst Hayao Kawai reads it as "a novel of utmost liminality" (*apud* Chozick 2008: 65), while Rodi L. Hmar focuses on dissecting Kafka's "pre-oedipal psychopathology" (2015: 34). Similarly, Thakur and Khurana elaborate on the titular character's use of *autonomasia* in adopting the pseudonym "Kafka" as a mechanism through which he creates "an 'Other' for himself" in an attempt to cope with the loss of his mother and neglect of his father (cf. Thakur/Khurana 2020: 3). Maria Flutsch's dissection of the role the female figure plays in the novel is by far the most comprehensive reading to follow this theoretical approach. According to Flutsch, *Kafka on the Shore* is best understood as "a psychoanalytical interrogation of the mind of a young, deeply disturbed patricide" whose oedipal crisis culminates in a descent to the pre-oedipal level of the unconscious in order to begin the healing process (Flutsch 2006: 69). Yet, she faults the novel's ultimate failure to interrogate the symbolic order of the Phallic Law, returning instead to a stance that "reinforces

the solidarity between logocentrism and phallocentrism” (*idem*: 78).

It would not be unreasonable to expect Flutsch’s interest in locating elements that subvert logocentric and phallogentric paradigms within *Kafka on the Shore* would turn her attention to Nakata’s plotline. These are chapters, after all, that are both led by an asexual senior citizen and populated by speaking cats. Yet if scholars have been reluctant to regard *Kafka on the Shore* as worthy of critical consideration, their apathy toward Nakata and his feline associates has been greater still. Nakata is hardly referenced in Flutsch’s study, readily dismissed as “a pathetic old man” (2006: 71) whose “psychotic fantasies” (*ibidem*) belong not to himself, but to Kafka Tamura “reconstructed as Nakata” (*ibidem*), while the cats who communicate with him are completely overlooked. Other psychoanalytic readings have been similarly dismissive. Adelina Vasile disparagingly defines Nakata as “a mentally defective old man” (Vasile 2012: 6), while Hmar reduces him to a possible “manifestation of Kafka’s id” (*idem*: 34). Hmar further argues, in considerable agreement with Flutsch, that the character’s ability to communicate and empathize with animals and plants are “attributes affiliated to pre-oedipal psychopathology” (*ibidem*). Problematic interpretations are likewise observable in the limited critical commentary on the cats. Vasile decodes Nakata’s feline associates as vulnerable figures who serve as “a vehicle or receptacle of meaning unconsciously projected onto it” (*idem*: 10), positioning them as mere props through which human concerns are communicated. Similarly, Glenn Willmott interprets the cats as “mediators” for the human drama surrounding them, a conclusion he troublingly extends to his perception of Nakata as “a kind of animalized human” (Willmott 2012: 72). This projection of animality is predicated on an anthropocentric logocentrism and reminiscent of the violent ways in which disability is marked as equivalent to – or even lesser than – the animal (Siebers 2008; Carlson 2010; Jenkins *et al.* 2020; Lundblad 2020). Further, these interpretations perpetuate what Gayle K. Sato understands as a “naturalized assumption that cats are not subjects in the same sense as human beings” an assumption that, she argues, “is so thoroughly naturalized that to even suggest thinking seriously about Murakami’s talking cats evokes skepticism and laughter” (Sato 2008: 25). Thus, Nakata and the cats are either marginalized or forced into the realm of the strictly symbolic, disregarding the affirmative possibilities and capacities of disabled and feline forms of being.

Sato’s attempt to challenge this problematic presupposition appears to be the sole existing analysis of Nakata and the cats seeking to transcend the insufficiencies of

psychoanalytic lenses in search of a more inclusive and thorough consideration of the role that these characters play in *Kafka on the Shore*. There is indeed much to commend in her suggestion that "Nakata embodies an alternative paradigm of intersubjective relationships between cats and humans" (*idem*: 26). Yet, Sato's engagement with the cats ultimately conforms to a normatively anthropocentric understanding of subjectivity in which the aforementioned intersubjective, interspecies relation becomes possible only through a characterization of the felines as being "depicted like human beings" and "fleshed out like human characters" (*idem*: 26–27). In other words, she returns the felines to the logocentric realm of symbolic, human projections – not unlike Vasile – reducing them to "metaphor[s] for a person's ability to imagine pain and be moved to alleviate it" (Vasile 2012: 19). And while she tentatively articulates that Nakata's interaction with cats "creates a space" wherein the character sees the cats "as subjects equivalent to himself" (*idem*: 26), a space in which he is "acknowledging their subjectivity" (*idem*: 27), a deeper theorization of the ontological conditions that facilitate the creation of this space lies beyond the scope of her analysis. The purpose of this chapter, then, is to flesh out this space of interspecies recognition of subjectivity enabled through the interactions between the novel's uniquely neurodivergent character and the cats with whom he can speak. Through a posthumanist interweaving of theoretical insights from disability and animal studies, we argue that *Kafka on the Shore* thinks with feline and disabled bodyminds² to stage an eruption of the human and of subjectivity as synonymous with rational, autonomous agency. Nakata and the cats thus refuse oppressive neurotypical anthropocentric systems to gesture toward an ecological kinship that transforms and re/imagines being in ways that affirm and celebrate difference.

The theoretical overlap between animal and disability studies that allows for this interpretative conceptualization of heterogeneous ontologies has been staunchly championed by posthumanist theorist Cary Wolfe; both lines of scholarship, he argues, speak of "new lines of empathy, affinity, and respect between different forms of life, both human and nonhuman" (Wolfe 2009: 127). An obstacle, then, is how to overcome old philosophical and interpretative models that delegate otherness to the periphery and dismiss the possibility of reading Nakata and the cats as legitimate subjects of inquiry. Zoopoetics provides one framework of possibility. Derived from Jacques Derrida's cryptic allusion to Franz Kafka's "vast zoopoetics" (Derrida 2008: 6), we follow Kári Driscoll and Eva Hoffmann's revitalization of the term as a methodology, as "a practice

of ‘listening otherwise’” (Driscoll/Hoffmann 2018: 3). This approach perceives animals in literature as “*agents of representation*” rather than only as vehicles for a metaphor (*idem*: 7). Being attentive to a text’s zoopoetics thus entails recognizing the material and semiotic ways in which nonhuman beings participate in the creation of narratives. More significant, however, is how this approach begins to converge with disability theory in its refusal of the hierarchization of the subject-object dichotomy, pushing against and beyond what Zakiyyah Iman Jackson identifies as the oversimplified binaries of “‘exclusion versus inclusion,’ ‘the human’ versus ‘the animal,’ and ‘humanization versus dehumanization’” (Jackson 2020: 28). To be clear, we acknowledge the power and violence of these binaries. Yet rather than seeking an inclusion that “offers no reprieve from ontologizing dominance and violence” (*idem*: 20), we follow Jackson’s suggestion that “a new epistemology and transformative approach to *being* is needed rather than the extension of human recognition under the state’s normative conception” (*idem*: 28). As Erin Manning shows, this normative conception of the human centers neurotypicality, the ideology that “there is an independence of thought and being attributable above all to the human, a better-than-ness accorded to our neurology” (Manning 2016: 3), which is universally idealized as able-bodied and self-sufficient (*idem*: 112). Any diversion from this norm is marginalized and pathologized (*idem*: 173-174), framing disabled being as “the last frontier of unquestioned inferiority” (Siebers 2008: 6). Rather than reifying the ontologizing dominance and violence of this “hierarchized universal humanity” (Jackson 2020: 18), then, we attend to how Nakata and a clowder of cats, as *Kafka on the Shore*’s principal other/ed neurologies, imagine existence otherwise.

Nakata’s chapters begin with an exposition of normative ascriptions of ontological otherness. This consists of the narrativized reports written for the US Army Intelligence Section by Lt. Robert O’Connor, who is sent to Japan in the aftermath of WWII to investigate the mysterious incident that, as the reader later learns, caused Nakata’s neurodivergency. The focalization of these passages is telling. The American officer’s reports are prefaced by his impressions of Nakata’s elementary school teacher, their village’s doctor, and a professor of psychiatry recruited to evaluate those who witnessed the event. Locating these witnesses as the objects of his male, normative, and imperialist gaze, the lieutenant characterizes them respectively as “an attractive, petite woman” (Murakami 2005: 14), “so big boned and dark skinned he looks more like a farm foreman than doctor” (*idem*: 25), and “as one might expect of an expert of

his caliber" (Murakami 2005: 61), establishing an ontological hierarchy wherein only the professor figures as roughly equal. This introductory style stands in stark contrast to that used in the chapters following this plotline focalized by Nakata. In the first of these, the written account form gives way to casual dialogue about the weather between two unassuming characters punctuated by gestures of respect and mild interest, an unremarkable exchange but for the detail that one of the participants is an elderly black tomcat (*idem*: 46). Yet, there is no pretense of either hierarchy or equivalence in their pairing. On the contrary, it gestures towards a recognition of absolute difference through the cat's surprise at Nakata being "able to speak" as well as Nakata's request: "Would you mind very much, then, if I called you Otsuka?" (*idem*: 47). For though the move may initially seem like an imposition, the explicit care in Nakata's question – his acknowledgement of the cat's claim that "cats can get by without name" and his subsequent explanation that it simply "makes it a lot easier" for the old man – all suggest otherwise (*idem*: 47). Rather than a hierarchical and logocentric reduction of the Other to a sign, then, naming functions here as a Derridean trace – that is, as "the necessary violence of any mark, and, thus of any institution" (Derrida 1997: 50). In this case, it operates as the foundation for a relational space that welcomes differentiated ontologies.

This refusal of social hierarchy and logocentrism continues throughout the conversation between Nakata and the newly-christened Otsuka. Notably, this occurs through the former's acknowledgement of his disability. The cat's inquiry about Nakata's "odd way of talking" meaning his habit of referring to himself in the third person, prompts the old man to state that he is "not very bright" and "dumb" admitting that he "can't write. Or read a book or a newspaper" as further evidence of his condition (Murakami 2005: 48). Rather than exploiting this admission of vulnerability to leverage himself into a position of superiority or condescension, however, Otsuka nonchalant response that "[n]ot to boast or anything, but I can't write either" subverts the hierarchies of the normative dominance predicated on logocentric preconceptions of subjectivity and agency (*idem*: 48). For even though literacy is so essential to full subjective participation in industrialized societies that, as Nakata explains, "if you can't read or write you're considered dumb" (*ibidem*), the understanding of reading and writing as indicators of an enlightened (and thus fully agential) mind is grounded in Eurocentric, ableist, and anthropocentric assumptions about who and what can constitute capable bodies and minds. Indeed, Nakata's concession that "in the cat world

[illiteracy]’s to be expected” implies that logocentric constructions of subjectivity fail to grasp the possibility of embodied agency beyond the homogeneity of normative human experience. When coupled with Otsuka’s further destabilization of these dominant discourses through his argument that Nakata’s ability to talk with cats makes him “not so dumb after all” the passage creates a moment in which Nakata’s mode of being – reduced to the periphery of “the human world” due to what neurotypical ideologies define as a lack of intelligence – is dis/located elsewhere, namely, in a neurodivergent-feline ecology that decenters and refuses neurotypical conceptions of subjectivity and agency (Murakami 2005: 48).

Adjacent dialogue and the novel’s written interpretation of Nakata’s speech paints a more complete picture of what this refusal entails. Earlier in his explanation of his neurology, Nakata contrasts his condition to his father’s, a professor on the “theory of fine ants” as well as his brothers’, one of whom works as a “depart mint chief” while the other labors at the “minis tree of trade and indus tree” (*idem*: 48). This device reoccurs when Otsuka, now more comfortable with his new acquaintance, inquires about Nakata’s subsistence means, to which the latter replies “I get a sub city” (*idem*: 48). These syllabic splits and phonetic spellings – indicative of his neurodivergency – specifically target capitalist, ministerial, and elitist language, thereby obliterating the neurotypical logos upon which the state builds its structures and systems and, by extension, obliterating what Shona N. Jackson calls “[t]he formation of identities that hinge on modern labor” (Jackson 2012: 4). Further, Nakata’s reliance on auditory knowledge undermines the neurotypical privileging of human literacy through an aural epistemology that decenters the written and generates a sensorial convergence with feline modes of being. For as research has demonstrated, hearing is more essential than vision for a cat’s mapping of their environment (Jane *et al.* 1965; Beaver 2003; Atkinson 2018), standing in stark contrast to ableist constructions of the human as primarily visual. This, in conjunction with Nakata’s phonologic rendering of anthropogenic sociological constructs as “trees” “ants” and “mint” appears to indicate that his sensory conception of the world is both divergent from the neurotypical dependence on the visible as well as attuned to the ecological rather than the institutional and concerned with the material rather than with the semiotic. Indeed, this becomes apparent in his concurrence with Otsuka’s assertion that access to “three meals a day” constitutes “a pretty good life” a relational moment that is emphasized by the pair bonding over a shared gustatory interest in eating eel (Murakami 2005: 48–49). This affirmation of

joy refuses the capitalist and neurotypical ideals that would exclude Nakata from the possibility of a good life.

The pair's bond over simple sensory pleasures also becomes a vehicle to rethink psychosomatic ability and its relation to self-sufficiency. Nakata explains to Otsuka that he can afford to eat eel "once in a while" thanks to the supplementary income he generates by using his ability to talk to felines to help people who "ask me to help them find cats" (*idem*: 48). The unregulated nature of his work is emphasized by the old man's plea to Otsuka that he must not tell anyone about these side gigs because authorities might cut down his benefits, which amount to the aforementioned pension, "a little room in an apartment" and a "handicap pass" that allows him to ride the city bus (*ibidem*). These social benefits and Nakata's anxiety over losing them denote the precarious dependence on the state that "push[es]" disabled people "out of the logic of capital accumulation and onto the edges of labor and production" (Kafer 2013: 40). Such views, however, occlude the capitalist imposition of waged labor upon individuals and foreclose the various possible positive relations of facilitation that support and affirm disabled bodyminds (Manning 2016). In other words, social programs are indispensable to disabled people not because disability renders them incompetent, but because their competencies push against the assumed universal ideal of economic models predicated on commodity production and consumption by normatively abled human bodies. Nakata's clandestine cat-finding services circumvent these impositions of the state. By keeping his activities a secret, he subverts the financial limits forced upon him by the capitalist bureaucracy that scrutinizes disabled life. Furthermore, Nakata's cat-finding services benefit humans and nonhumans alike, rendering him a locus for the strengthening of interspecies bonds in the midst of an urban ecology hostile to nonhuman and/or non-normative lives. It creates, in short, a network of mutually beneficial relationships operating within the margins of a hierarchical human landscape yet economically independent from the structures that exclude disabled and nonhuman participation and constituted ecologically, on the basis of communal ways of being.

Kinship, community building, and cooperation between differentiated ontologies drives Nakata's plot thereafter. After the feline whisperer reveals he is currently searching for "a one-year-old tortoiseshell cat named Goma" he asks Otsuka whether he can offer insights into the missing cat's whereabouts (Murakami 2005: 49). While the tomcat has not seen the astray pet, he reminds Nakata that "cats are creatures

of habit” whose routines are only disturbed by extraordinary events, usually “either sex or an accident” (*idem*: 49), observations corroborated by ethological accounts of feline behaviour (Carlstead *et alii*. 1993; Stella *et alii*. 2011). The novel’s attentiveness to the habitual ontology of felines is praiseworthy not only for its scientifically accurate representation thereof, but also for its characterization as agential, for its depiction of cats as “makers” of their own daily narratives, to use Aaron Moe’s zoopoetic phrasing (Moe 2017: 57). Similarly, Otsuka’s acknowledgement of the embodied contingencies that might disrupt feline poesis are suggestive of biological and affective affinities between cats and human subjectivities. While the latter may not be as evident as the former, Otsuka’s description of the phenomenology of his sexual drive stands out: “[o]nce you’re lost, you panic. You’re in total despair, not knowing what to do. I hate it when that happens. Sex can be a real pain that way, course when you get in the mood all you can think about is what’s right under your nose – that’s sex, all right” (Murakami 2005: 50). The cat’s testimony mentions panic, despair, frustration, and desire – indeed, *emotion*. This recognition of internal experience agrees with empirical studies that recognize an overlap in core emotional states between humans and animals (cf. Panksepp 2005). Beyond biological materialist interpretations, the narrative’s acknowledgement of feline emotion undermines the anthropocentric assumption that human consciousness is superior to and more complex than that of other beings. Otsuka’s use of second- and first-person narration in his speech then generates a moment of stretching-toward, asking ‘you’ to think with the feline and simultaneously asserting the cat’s complex subjectivity and agency to speak for himself. In this way, the cats in *Kafka on the Shore* are not objects for Nakata to exploit and profit from, but rather autonomous participants with multiple capacities, something that becomes increasingly evident in Nakata’s subsequent encounters with other feline individuals.

Nakata’s singular abilities stem from a unique accident, as noted earlier. While recounting his sparse memory of the event to Otsuka, the old man recalls his family’s devastated reactions (Murakami 2005: 51), a devastation that stems from an inability to understand Nakata’s neurodivergent being as anything other than a tragedy and that reflects ableist ideologies even as it simultaneously lays bare the instability of the neurotypical ideal. As Tobin Siebers argues, “disability often comes to stand for the precariousness of the human condition, for the fact that individual human beings are susceptible to change, decline over time, and die” (Siebers 2008: 5). Having gone from being a student who “always got good grades” to one whose reflective cognition

had been drained "like a bathtub after you pull the plug" (Murakami 2005: 51), Nakata exemplifies the universal susceptibility to uncontrollable eventualities that inflict even those who formerly fit in the neurotypical mold. It is also worth noting how the subversive undertones of *Kafka on the Shore* surface here. First, Otsuka renews his active affirmation of Nakata's neurodivergent lived experience by asserting that "[a]s far as I can tell, you seem fairly intelligent" (*idem*: 51). The cat's perspective therefore provides a conception of intelligence beyond normative definitions, a foregrounding of different epistemologies established by Otsuka's appreciation of Nakata's ability for interspecies communication. Just as crucial, however, is how this creates a relational space that dis/locates Nakata's accident beyond neurotypical narratives that impose tragedy onto it, reframing it as a neutral transformation of self. It is this acceptance of absolute difference – that is, of the unique neurological, cognitive, and embodied experience of every being – that is then memorably synthesized by Otsuka's proclamation that "there're all sorts of cats – just like there're all sorts of people" further emphasized by Nakata's assenting reply: "Nakata feels the same way. There are all kinds of people in the world, and all kinds of cats" (*idem*: 50). The ecological extension of their acceptance to Otsuka's conspecifics is later realized by the narrative.

Nakata's search for the missing Goma leads him to meet another cat in a later chapter. While asking this cat for permission to refer to him as Kawamura, much as he had done with Otsuka, it becomes readily apparent that the new feline is an altogether different animal when he replies, "I don't mind at all, the tallest of heads" (Murakami 2005: 76). Kawamura's enigmatic speech patterns intensify when Nakata, in an attempt to move the conversation in a more fruitful direction, inquires about Goma, only for the cat to make various indecipherable references to tuna: "It's a tuna, to the very end" "[i]f it's tuna, Kwa'mura tied. Tied up, try to find" and "[t]ries the tuna, tie it, Kwa'mura" (*idem*: 76-77). It is only when a Siamese cat who introduces herself as Mimi takes pity on Nakata's patient attempts to understand Kawamura that the latter cat's incomprehensibility becomes clear. The female feline relates how Kawamura "struck his head against some concrete" after being hit by a bicycle and "hasn't made much sense" since, an episode that resembles Nakata's, as he himself points out (*idem*: 78). Extending the terminology of neurodivergence to nonhumans, even fictional nonhumans, may be unsettling for some because of its implied referent to what has traditionally been thought of as a human-specific kind of neurology, namely, a *mind*. Yet the novel's consideration of the intricacy of feline (body)minds results in a

depiction of cats, particularly Kawamura, that undermines the anthropocentric notion that privileges human thought and erases all other possibilities. We thus propose a reading of Kawamura that reimagines him and his utterances through Erin Manning's theorizations of neurodiversity and "the complexity of the body-world ecology" (Manning 2016: 112). Manning argues that neurotypical ideologies are based on a few key beliefs, including "a strong sense of where the body ends and the world begins" and "a strong belief in selfhood/independence" (*idem*: 112–113). As explained above, however, this takes human able-bodiedness and -mindedness as the default frame for existence and negates ecological interdependence. Manning's rejection of this oppressive frame conceptualizes "putting thought in the world" as a way of asserting the possibility of neurodiversity as "so full, so complexly aligned across a relational field that includes body and world...that the thought's subtraction into one conscious task...is extremely difficult" (*idem*: 115). These ideas reframe Kawamura's speech as a neurodivergent attempt to compress uncontainable thoughts affected by his experiences in the world, in his ecology, eliciting from Nakata a moment of kinship and understanding that recalls the relational space of acceptance the old man shared with Otsuka.

Mimi's participation further cements the affirmation of diversity implicit in Otsuka's claim that there are "all sorts of cats" While explaining that Kawamura's repetition of "tuna" stems from his understanding that "everything that's good to eat is *tuna*" Mimi indirectly contrasts his cognitive processes to hers, as she elaborates that "[h]e doesn't know there are such things as sea bream, halibut, or yellowtail" (Murakami 2005: 81). This opposition between the cats deepens over the course of the conversation. Mimi's knowledge of the human world shines through an eloquent display of what she humbly dismisses as "worthless facts" memorized from spending "too much time lying in front of the TV" that nevertheless impress Nakata enough to exclaim "[y]ou're really smart, aren't you, Mimi?" (*idem*: 82). Conversely, she opines that Kawamura is "not the brightest kitty in the litter" (*idem*: 78), and she later volunteers to summarize his enigmatic information for Nakata since "[i]'s easier for two cats to communicate" only to then hiss insults at the neurodivergent cat in a grilling peppered with the occasional "merciless slap to the face" (*idem*: 79). While Mimi's apparent intellectual condescension and physical violence admittedly lend themselves to a reading in which the cats symbolize a reinforcing of the neurotypical human hierarchies and systems that violently marginalize disabled people, a zoopoetic paradigm pushes us to consider how this scene engages with feline ontologies. Veterinary behaviorist Daniela Ramos details

how aggression between cats is a "common behavior" that does not always require human intervention, even "function[ing] as a legitimate part of feline communication" (2019: 221). Recalling Mimi's explicitly communicative intent, then, her interaction with Kawamura could perhaps best be seen as an intraspecific articulation irreducible to human understandings of hostility and ethics. Nakata's "[i]mpressed" reaction to Mimi's strategy further indicates a stretching toward feline ways of being, a reciprocal respect that persistently underscores his relationality with cats (Murakami 2005: 79). In other words, aggression here becomes generative in the process of Kawamura's thought subtraction in the sense that it provides facilitation through a specifically feline mode of communication.

It is through her careful pondering of positionality that Mimi pushes against conventional analyses that would situate her as an instrument of normative hierarchical systems. Regarding Kawamura, for instance, Mimi explicitly affirms that "[i]t's not his fault he's this way" (Murakami 2005: 79), a refusal to blame him for confusing Nakata that simultaneously acknowledges his subject position and how experiential factors have shaped it. In essence, then, Mimi's perceptions of subjectivity differ from that which Manning argues forms the foundation of neurotypical ideology mentioned above, that is, a subjectivity construed as "absolutely divorced from the idea that relation is actually what our worlds are made of" (Manning 2016: 6). Mimi's awareness of the inextricability of bodies from their positioning in the world becomes clearest when she explains to Nakata that while she is "lucky enough to live with the Tanabes" a "warm and friendly family" that provides her with "everything [she] needs", stray cats "have a very tough time of it" since cats are in fact "powerless, weak little creatures that injure easily" (Murakami 2005: 81-82). Her expository monologue, then, is driven by a recognition of the bare fragility of domestic feline bodies in the world, an understanding of precarity that, furthermore, renders her appreciative for the care she receives. Mimi thus reinforces the dislocation of the human neurodivergent emphasis on independence and its pathologizing of assistance, accommodation, and facilitation (Manning 2016: 6). Although Mimi's reference to the other cats in her neighborhood as a "worthless bunch" might seem to contradict this insight by perpetuating hierarchies of dominance (Murakami 2005: 80), her oppositional attitude reflects the zoological specificity of house cats as instinctively solitary and territorial creatures (Bradshaw 2016). Furthermore, Mimi states that the source of her irritation with them is that "we never seem to agree on anything" (Murakami 2005: 80), implying that her disdain for

her conspecifics is not a display of human classism but rather a zoopoetic reiteration of feline understandings of intraspecies relation that thinks with her subjectivity as shaped by her bodymind's embeddedness in her world. Mimi's cognizance of how her relative privilege may have rendered her incomprehensible to other cats opens her interaction with Kawamura to another interpretation, one based not on domination or even pity, but on affinity, a felt recognition of mutual difference that imagines the instability of any semblance of "normative" and the difficulties such preconceptions pose to those who diverge from it.

Mimi's exposition of the need for understanding across differences, and the fragility of those to whom such understanding is denied, finds narrative form at a crucial junction in *Kafka on the Shore*. In her summary of Kawamura's thoughts, Mimi describes a cat-catcher who may have captured Goma, cautioning that "this world is a terribly violent place. And nobody can escape the violence" (Murakami 2005: 83). Her warning proves to be pertinent when Nakata's investigation leads him to Johnnie Walker, an unsettling character who openly confesses to kidnapping and killing cats "to collect their souls, which I use to create a special kind of flute" that will allow him to "collect larger souls and make an even bigger flute" (*idem*: 140). Even stranger than his confession is Johnnie Walker's claim that he has arranged this encounter with Nakata hoping that the old man will kill him (*idem*: 142). The caring and peaceful Nakata is initially both unwilling and unable to comply, however, prompting the cat-killer to produce "a fresh batch" of abducted cats and proceed to demonstrate his gruesome methods, cheerfully whistling as he begins to butcher them one by one, eating their hearts and sawing their heads off before Nakata (*idem*: 143-147). This extended scene of violence is not without purpose; Glenn Willmott points out that not only is Johnnie Walker a trademark image for a brand of Scottish whisky – making him an "icon of an addictive substance as a popular commodity, of chronically unsatisfied consumption" – but the cat-killer is also a "figure [who] links modern consumption to a horrific genocide enacted upon animals" (Willmott 2012: 72). The production of artifacts that only serve to reproduce larger versions of themselves at the expense of feline lives then further marks the cat-killer as an embodiment of the capitalist drive for endless consumption at the expense of multiple marginalized peoples and nonhuman forms of being. Johnnie Walker is the oppressive systems that render animals as objects to be exploited and that render disabled people as "obstacles to the arc of progress" (Kafer 2013: 28), as only ever inhibiting the labor and production necessary for capital gains.³

Faced with the cat-killer's death drive and his taunting threat to continue slaughtering cats and collecting their souls unless someone stops him (Murakami 2005: 142), a maddened Nakata stabs Johnnie Walker, saving the lives of Mimi and Goma (*idem*: 148-149). With this action, the neurodivergent man refuses to accept the inescapable violence that Mimi identifies, murdering its personified manifestation to imagine liberation.

After this event, Nakata suddenly awakens in the vacant lot with Goma and Mimi safely beside him, "eagerly licking both his cheeks with their tiny tongues" (Murakami 2005: 163). Nakata pets them and asks if he was asleep, but he is mysteriously no longer able to discern their words, hearing only "two cats meowing" (*idem*: 163). Yet we would argue that Nakata and the cats do still communicate. As Nakata is carrying the two cats out of the vacant lot to take them to their respective homes, he notices Mimi "squirm[ing]" as if she wanted to be let down" and he "lower[s] her to the ground" saying, "Mimi, you can go back home on your own, I imagine. It's nearby" (*idem*: 164). Despite the Siamese cat's lack of verbal speech, her movements impart meaning that Nakata understands and responds to, and Mimi in turn appears to understand and respond to him, "wagging" her tail in agreement and listening to the old man's grateful farewell before meowing goodbye and leaving (*idem*: 164). In this way, Nakata's ability does not disappear, but rather transforms, opening up to attend more directly to feline being in what Donna J. Haraway calls the "kind of active looking at" that encompasses "many tones of regard/respect/seeing each other/looking back at/meeting/optic-haptic encounter" (Haraway 2008: 164). By marking his destruction of a figure of capitalist violence as the catalyst for this transformation, the novel stages a shift in ontology and relationality predicated on the disavowal and eradication of oppressive systems. In other words, the pairing of Nakata's neurodivergent subjectivity with his enacted refusal of normative structures of violence creates a new kind of relational space freed from the ideological constraints of speaking in human words, a space in which feline communication can be perceived as itself and different modes of being can exist and be understood as themselves. In this final optic-haptic encounter between Nakata and Mimi, difference is celebrated through the meows and pets of an ecological kinship that not only rejects hierarchies of logocentrism, anthropocentrism, ableism, and neurotypicality, but finds true form in their obliteration, in the possibility of an otherwise existence.

NOTES

* Lizette Gerber and Alex Ventimilla are Ph.D. candidates at the University of Alberta. Lizette's research considers the ways in which Black women's speculative fiction rejects humanist hierarchies and theorizes being otherwise. Her work has been published in *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*. Alex's work spans the environmental humanities with a focus on narratives of extinction and conservation in ecological cinema. His work has been published in the *Animal Studies Journal*.

¹ As Margaret Price (2011) notes, there is a variety of terminology available for discussing disabilities of the mind, including cognitive disability, intellectual disability, mental disability, and neurodiversity (2011: 9). Our decision takes into account Elizabeth J. Donaldson and Catherine Prendergast's (2011) assertion that "Disability Studies, forged as it has been with physical impairment as its primary terrain, has inherited damaging ableist assumptions of 'mind'" (2011: 130). As a refusal of this marginalization of disabled minds, we use neurodivergent/neurodiverse when discussing Nakata, a choice that seeks to center the mental dimensions of his specific embodied experiences. At the same time, we are invested in positioning the differences of Nakata's mind within communities and discourses of disability more broadly, and so we also use disabled/disability when referring to the larger realms of disabled being.

² We follow Margaret Price's (2015) delineation of this term as marking "the imbrication (not just the combination) of the entities usually called 'body' and 'mind'" (2015: 270).

³ These authors acknowledge that this alleged critique of capitalism stands in apparent contradiction to a subsequent passage wherein an entity taking on the shape "of a familiar capitalist icon" that of KFC's Colonel Sanders, helps Nakata complete his journey (284). Yet we argue that this figure is morally ambiguous at best, operating only through Nakata's neurotypical friend Hoshino and thus forcing Nakata to rely on interactions that do not include him. We posit the existence of a possible connection between Sanders's ambivalence and that of systems such as those which grant Nakata's social benefits; both pose as enabling agents while nevertheless remaining in control. Though we believe this possibility warrants further study, it lies beyond the scope of this paper.

Works cited

- Atkinson, Trudi (2018), *Practical Feline Behaviour: Understanding Cat Behaviour and Improving Welfare*, Wallingford, CABI.
- Beaver, Bonnie (2003), *Feline Behavior: A Guide for Veterinarians*, Philadelphia, Saunders.
- Bradshaw, John (2016), "Sociality in cats: a comparative review", *Journal of Veterinary Behavior*, vol. 11: 113-124, <<https://doi.org/10.1016/j.jveb.2015.09.004>>, (last accessed on 13/11/2024).
- Carlson, Licia (2010), *The Faces of Intellectual Disability: Philosophical Reflections*, Bloomington, Indiana University Press.
- Carlstead, Kathy et alii (1993), "Behavioral and physiological correlates of stress in laboratory cats", *Applied Animal Behaviour Science*, vol. 38, n° 2: 143-158, <<https://>

- doi.org/10.1016/0168-1591(93)90062-T>, (last accessed on 12/11/2024).
- Chozick, Matthew (2008), “De-exoticizing Haruki Murakami’s reception”, *Comparative Literature Studies*, vol. 45, n° 1: 62-73, <www.jstor.org/stable/25659633>, (last accessed on 13/11/2024).
- Derrida, Jacques (1997), *Of Grammatology*, G. C. Spivak trans., Baltimore, John Hopkins University Press [1976].
- (2008), *The Animal that therefore I Am*, D. Mills trans., M. L. Mallet (ed.), Fordham, Fordham University Press [2006].
- Donaldson, Elizabeth & Prendergast, Catherine (2011), “Introduction: disability and emotion: ‘There’s no crying in disability studies!’”, *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, vol. 5, n° 2: 129-136.
- Driscoll, Kári & Hoffmann, Eva (2018), “Introduction: what is zoopoetics?”, in Kári Driscoll and Eva Hoffman (eds.), *What Is Zoopoetics?: Texts, bodies, entanglement*, Cham, Palgrave Macmillan: 1-13.
- Flutsch, Maria (2006), “Girls and the unconscious in Murakami Haruki’s *Kafka on the Shore*”, *Japanese Studies*, vol. 26, n° 1: 69-79, <<https://doi.org/10.1080/10371390600636240>>, (last accessed on 12/10/2024).
- Haraway, Donna (2008), *When Species Meet*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Hmar, Rodi (2015), “Locating the ‘other half’: A psychoanalytic reading of Haruki Murakami’s *Kafka on the Shore*”, *The Journal for English Language and Literary Studies*, vol. 5, n° 2: 31-39, <<https://brbs.tjells.com/index.php/tjells/article/view/161/276>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Jackson, Shona (2012), *Creole Indigeneity: between Myth and Nation in the Caribbean*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Jackson, Zakiyyah (2020), *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*, New York, New York University Press.
- Jane, John *et alii* (1965), “The function of the tectum for attention to auditory stimuli in the cat”, *Journal of Comparative Neurology*, vol. 125, n° 2: 165-191, <<https://doi.org/10.1002/cne.901250203>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Jenkins, Stephanie *et alii* (2020), “Disability and animality: introduction”, in Jenkins, Stephanie *et alii* (eds.), *Disability and Animality: Crip Perspectives in Critical Animal Studies*, London, Routledge: 1-9.
- Kafer, Alison (2013), *Feminist, Queer, Crip*, Indiana, Indiana University Press.

- Lundblad, Michael (2020), “Animality/posthumanism/disability: an introduction”, *New Literary History*, vol. 51, nº 4: 5-11, <<https://muse.jhu.edu/article/781674>>, (last accessed on 12/11/2024).
- Manning, Erin (2016), *The Minor Gesture*, Duke, Duke University Press.
- Miller, Laura (2005), “Kafka on the Shore: Reality’s cul-de-sacs”, *The New York Times*, <<https://www.nytimes.com/2005/02/06/books/review/kafka-on-the-shore-realitys-culdesacs.html>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Moe, Aaron (2014), *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*, Lanham, Lexington Books.
- Murakami, Haruki (2005), *Kafka on the Shore*, P. Gabriel trans., New York, Vintage Books, [2002].
- Panksepp, Jaak (2005), “Affective consciousness: core emotional feelings in animals and humans”, *Consciousness and Cognition*, vol. 14, nº 1: 30-80, <<https://doi.org/10.1016/j.concog.2004.10.004>>, (last accessed on 14/11/2024).
- Price, Margaret (2015), “The bodymind problem and the possibilities of pain”, *Hypatia*, vol. 30, nº 1: 268-284, <www.jstor.org/stable/24542071>, (last accessed on 14/11/2024).
- (2011), *Mad at School: Rhetorics of Mental Disability and Academic Life*, Michigan, University of Michigan Press.
- Ramos, Daniela (2019), “Common feline problem behaviors: aggression in multi-cat households”, *Journal of Feline Medicine and Surgery*, vol. 21, nº 3: 221-233, <<https://doi.org/10.1177/1098612X19831204>>, (last accessed on 04/12/2024).
- Rubin, Jay (2005), *Haruki Murakami and the music of words*, London, Vintage Publishing.
- Sato, Gayle (2008), “The cats of Murakami: The art of war memory in Karen Tei Yamashita’s *Tropic of orange*, Murakami Haruki’s *Kafka on the shore*, and Linda Hattendorf’s *The cats of Mirikitani*”, *Bungei Kenkyū*, nº 104/106: 180-214.
- Seats, Michael (2006), *Murakami Haruki: the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lanham, Lexington Books.
- Siebers, Tobin (2008), *Disability Theory*, Michigan, University of Michigan Press.
- Stella, Judy et alii (2011), “Sickness behaviors in response to unusual external events in healthy cats and cats with feline interstitial cystitis”, *Journal of the American Veterinary Medical Association*, vol. 238, nº 1: 67-73, <<https://doi.org/10.2460/javma.238.1.67>>, (last accessed on 14/11/2024).

- Thakur, Rasleena & Khurana, Vani (2020), “Privileging oddity and otherness: a study of Haruki Murakami’s *Kafka on the shore*”, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 12, n° 5: 1–11, <<https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s6n2>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Vasile, Adelina (2012), “Cat imagery in Haruki Murakami’s fiction”, *The Annals of the Foreign Languages Faculty of Dimitrie Cantemir Christian University*, n° 1: 159–174, <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=61893>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Willmott, Glenn (2012), *Modern Animalism: Habitats of Scarcity and Wealth in Comics and Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- Wolfe, Cary (2010), *What is Posthumanism?*, Minnesota, University of Minnesota Press.

A monstruosidade do Minotauro e a condição humana: uma análise interartística

Vivian Toledo de Mello*

Universidade do Porto

1. Objetivo deste estudo

O presente capítulo tem como objetivo realizar uma análise comparativa da representação da figura mitológica do Minotauro em dois objetos artísticos distintos: um oriundo da literatura portuguesa e outro pertencente à pintura inglesa. Desta forma, iremos comparar a representação deste animal híbrido presente no poema “Em Creta, com o Minotauro” de Jorge de Sena, publicado no livro *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969), e confrontá-la com a abordada na pintura de George Frederic Watts, intitulada *The Minotaur* (1885).

A escolha dessas duas obras justifica-se pelo potencial que ambas oferecem para uma análise zoopoética, ao utilizarem a figura do Minotauro, um ser híbrido entre homem e animal, para explorar os limites entre humanidade e animalidade, além das tensões que emergem dessa coexistência. O poema de Sena foi selecionado devido à forma como ele subverte a figura do Minotauro, transformando-a em uma metáfora densa para questões relacionadas ao exílio, à identidade e à condição humana. Paralelamente, optou-se por essa representação pictórica, pois Watts, em pleno século XIX, foi um dos pioneiros a retratar o Minotauro como figura central, em vez de mantê-lo à sombra de Teseu ou Dédalo – fenómeno que só se tornou comum no século XX (Vilas-Boas 2003: 252). Essa abordagem inovadora confere à pintura de Watts uma profundidade simbólica que se conecta diretamente com as reflexões críticas propostas no poema de Sena, onde

o Minotauro também transcende sua imagem mitológica convencional para se tornar um veículo de reflexão sobre a condição humana.

Além disso, ao longo da comparação, serão mencionadas outras representações do Minotauro, que enriquecem essa análise ao dialogar com diferentes perspectivas artísticas e literárias. Assim, finalizaremos este capítulo trazendo também a representação de Jorge Luis Borges em seu conto “La casa de Asterión”, comparando-a com as abordagens de Sena e Watts, criando um panorama mais amplo. Assim, a intenção por detrás desta comparação é desvelar as semelhanças e contrastes na abordagem da figura do Minotauro, a qual, através do aprofundamento do conhecimento sobre as representações deste animal, contribuirá para o desenvolvimento dos estudos animais e da zopoética. Ademais, o diálogo interartístico enriquece a compreensão das interações entre diferentes formas de expressão artística, evidenciando como elas se comunicam, influenciam e divergem mutuamente.

2. Concepções artísticas de Watts e Sena

2.1. A visão artística de Watts e a criação de *The Minotaur*

Para George Frederic Watts¹ a arte tinha como objetivo sugerir que “in the Language of Art, Moderns Thought in things ethical and spiritual” (*apud* Sketchley 1904: 7), sendo que considerava que o seu efeito mais nobre consistia na moralização dos pensamentos e das emoções dos homens. Além disso, as suas obras alegóricas fizeram-no associar-se ao movimento socialista; podendo a sua concepção artística ser resumida na sua célebre frase: “[I paint] ideas, not things” (*idem*: 9).

Em 1885, G. F. Watts expôs em Liverpool pela primeira vez seu quadro intitulado *The Minotaur* (figura 1), o qual, segundo sua amiga Sra. Russell Barrington, foi composto com uma rapidez incomum certa manhã em resposta a um assunto doloroso que enchia um dos jornais vespertinos (Barrington 1905: 38–39). Acredita-se, segundo estudiosos como Rebecca Virag, que este jornal referido por Barrington seria o *Pall Mall Gazette*, onde William Thomas Stead publicou seus artigos sobre o comércio londrino de prostituição infantil, intitulados “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, em julho de 1885. Também se supõe que terão sido as referências explícitas de Stead ao mito do Minotauro que inspiraram o tema da pintura de Watts: “The maw of the London Minotaur is insatiable” (Stead 1885a: 2) e “As in the labyrinth of Crete there was a monster known as the Minotaur who devoured the maidens who were cast into the mazes of that evil place, so in London there is at least one monster who may be said to be an absolute

incarnation of brutal lust” (Stead 1885b: 5). Considerando o contexto de produção da obra, entendemos que a mesma parece constituir um comentário alegórico à prostituição infantil enquanto condenação dessa prática (ver *infra*).



Figura 1: Watts, George Frederic (1885). *The Minotaur* [Óleo sobre tela, 94,5 x 118,1 cm].

Tate Britain, Londres, Reino Unido.

A esse respeito, G. F. Watts expôs esta obra junto com *Love and Life* (c. 1884), afirmando, sobre ambas: “They explain my idea of the real mission of Art, not merely to amuse but to illustrate and embody the mental form of the beautiful and noble, interpreting them as poetry does, and to hold up to detestation the bestial and brutal” (Watts *apud* Huish 1885: 322). Essa declaração de Watts já sugere uma relação entre o homem e o animal hierárquica. No entanto, se tivermos em conta esta declaração juntamente com o contexto de produção da obra e a concepção artística de Watts supramencionados, é possível interpretar a figura do Minotauro como uma crítica à humanidade, sugerindo uma relação entre homem e animal que é mais complexa do que a simples hierarquia, uma vez que essa leitura implica reconhecer que o homem também é um animal.

2.2. A poesia de Sena como testemunho

Jorge de Sena,² no prefácio à primeira edição de *Poesia I* (1961), desenvolve o seu juízo sobre a poesia: “Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando” (Sena 1977: 26). Isso significa que Sena entende que a criação poética é

uma *meditação*, uma confissão do mundo. Isto é, uma transmutação de uma experiência pessoal, real ou virtual, num “universal concreto”, ou, de outro modo, a transfiguração de uma vivência e vidência de mundo, referenciáveis, numa outra experiência, uma experiência de linguagem, partilhável e comunicável, que, simultaneamente, se quer uma experiência na linguagem ou uma experimentação dela. (Lourenço 1987: 23, *italico do autor*)

Decorrente desta perspectiva de poesia como testemunho, pode considerar-se que a poesia de Sena se estrutura em dois fluxos sobrepostos, um fluxo de sequências temáticas, *Metamorfoses* (1963) e *Arte da Música* (1968), e um fluxo de “diário poético”, no qual se insere *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969). Este conceito de “diário poético”, cunhado pelo próprio Jorge de Sena, só é formulado no paratexto de *Peregrinatio* intitulado “Isto não é um prefácio”, quando, recorrendo à máxima de Goethe “toda a poesia é circunstancial” (Goethe *apud* Lourenço 1987: 44), afirma ser essa específica circunstancialidade da poesia que dá unidade à *Peregrinatio* (Sena 1978: 22). Para citar o autor, esta obra é “de certo modo, um diário poético dos anos 1959–69, paralelamente à composição das duas séries sobre obras de arte (plásticas ou musicais)” (*ibidem*). Assim, torna-se expectável encontrar nestes poemas alusões e referências tanto históricas, literárias e culturais, quanto biográficas; enquanto os elementos paratextuais, como títulos, epígrafes, dedicatórias e datas, funcionam como ancoragem referencial entre a poesia e as suas circunstâncias (Lourenço 1998: 111).

À luz da análise anterior, é pertinente considerar tanto os elementos paratextuais quanto as referências internas que aprofundam a compreensão do poema “Em Creta, com o Minotauro”. Em primeiro lugar, o poema pertence a uma coletânea intitulada *Peregrinatio ad Loca Infecta*, uma caricatura do antigo guia devocional *Peregrinatio ad Loca Sancta*, escrito por Egéria no século IV (Sena 1978: 23n), o que indica a presença de sarcasmo e ironia amarga nos poemas dessa coletânea. Essa referência à *Peregrinatio ad Loca Sancta* no título também sugere uma leitura filosófico-religiosa e mítica da viagem

(Jackson 2002: 181). Em segundo lugar, o poema está inserido na seção “Brasil” e foi escrito durante o exílio do autor no Brasil, em 1965. Por fim, os primeiros três versos: “Nascido em Portugal, de pais portugueses, / e pai de brasileiros no Brasil, / serei talvez norte americano quando lá estiver” (Sena 1978: 76), fazem referência à vida pessoal do autor. Considerando esses elementos em conjunto, eles funcionam como um ponto de referência que levanta a suspeita de que se trata de um poema sobre o exílio.

3. O Minotauro em Sena e Watts

O poema de Jorge de Sena está estruturado em cinco partes, cada uma correspondendo a um quadro de um painel alegórico. Na primeira parte, o sujeito poético se apresenta, seguido pela introdução da figura do Minotauro na segunda parte. A terceira parte explora as semelhanças e diferenças entre os dois personagens; enquanto a quarta retrata o encontro entre eles. Por fim, no quinto momento, o sujeito poético reafirma um destino de exílio, culminando no *envoi* do poema.

Podemos dizer que, neste poema, o sujeito poético se vê refletido na figura do Minotauro: “O Minotauro compreender-me-á” (Sena 1978: 76), ao partilharem o sentimento de não-pertença e de não terem pátria: “Nem eu, nem o Minotauro, / teremos nenhuma pátria” (*ibidem*). Esta identificação sugere o uso de uma figura de um monstro híbrido – que combina elementos de animalidade e humanidade – para refletir sobre a definição e compreensão do humano, pois ao se ver refletido na figura mitológica do Minotauro, o sujeito poético estabelece uma ligação simbólica que evidencia os sentimentos de isolamento e de falta de pertencimento compartilhados por ambos. Assim, essas características atribuídas ao Minotauro são usadas para ilustrar e aprofundar a compreensão do próprio sujeito poético, aliando-se à questão central da zoopoética sobre a representação:

A central concern for zoopoetics [...] is, thus, the question of representation: Who or what is being represented by whom or what and in what way? [...] And how can and do representations of animality help us to come to a more inclusive and complex understanding of what it means to be human?” (Driscoll/Hoffmann 2018: 6)

Nesse sentido, devemos considerar que o Minotauro, com os seus traços híbridos – parte homem, parte animal – constitui um excesso de presença, uma característica típica dos monstros (Gil 2006: 74-76), o que provoca tanto o fascínio quanto o medo

(*idem*: 131-132). José Gil considera que a figura do monstro não se encontra totalmente fora da humanidade, como os animais ou os deuses, mas situa-se num intervalo que revela as transformações da humanidade do homem: “o monstro assinala o limite ‘interno’ da humanidade no homem” (*idem*: 17). Assim, para Gil, os monstros são um “operador ‘quase-conceptual’” que, ao mesmo tempo que nos desafiam com sua aparência aberrante, nos ajudam a definir o que significa ser humano, ao assinalarem as fronteiras entre o normal e o desviado (*idem*: 18-19).

De forma semelhante, Alberto Manguel afirma que criaturas monstruosas rompem as definições entre humano e inumano e funcionam como figuras de uma alteridade que questiona nossa própria natureza (cf. Manguel 2001: 121, 130-131). Manguel sugere que essas figuras inumanas servem de lembrete para a sociedade do que foi deixado para trás em sua busca por sobrevivência e civilização, enquanto, simultaneamente, refletem aspectos essenciais do que nos torna humanos (*idem*: 130-131), nas palavras de David Gordon White, “não conseguimos compreender o que significa ser humano sem ter alguma experiência do inumano” (*apud* Manguel 2001: 131), ao que Manguel complementa: “E eu acrescentaria, sem reconhecer no que pode parecer inumano uma humanidade comum e talvez mais profunda” (*ibidem*).

Desta forma, a figura do Minotauro, em si, não representa apenas a monstrosidade, mas também serve como uma figura de alteridade que nos força a confrontar as complexidades da nossa própria humanidade. Como José Gil afirma, os monstros “[s]ão os nossos guardiões e é necessário produzi-los apenas em número suficiente para nos ajudar a pensar e a manter nossa humanidade em nós. Sob pena de já não sabermos muito bem o que faz de nós seres humanos” (Gil 2006: 122).

Diante disso, parece ser significativo que o sujeito poético do poema seniano se veja refletido na figura monstruosa do Minotauro. Ao projetar-se no Minotauro, o sujeito poético parece abraçar uma alteridade que, em vez de ser rejeitada ou temida, transforma-se em uma poderosa declaração de identidade. Se considerarmos a figura híbrida do Minotauro – simultaneamente humano e animal – como símbolo da dualidade e do limite da condição humana, como já discutimos, então essa identificação pode ser interpretada tanto como um desafio às normas sociais, que frequentemente relegam o “outro” a uma posição de inferioridade, quanto como uma forma de ressaltar a fragilidade das fronteiras que tradicionalmente separam o humano do inumano, lembrando-nos da fragilidade das normas que definem a humanidade. Desta forma, a figura do Minotauro emerge como uma expressão profunda da complexidade da condição humana. Nesse sentido, podemos

interpretar que esse diálogo com essa figura monstruosa permite ao sujeito poético não apenas refletir sobre suas próprias experiências de solidão, mas também convidar o leitor a reconsiderar suas percepções sobre o que significa ser humano. Nesta senda, em uma sociedade que frequentemente marginaliza aqueles que não se conformam às normas vigentes, como o caso do próprio Minotauro, ressoam também os casos de exílio político, como o de Jorge de Sena, ampliando a dimensão autobiográfica da obra.

Na segunda parte do poema, após o sujeito poético afirmar que o Minotauro o compreenderá, temos uma descrição física do Minotauro. O primeiro aspecto físico que é destacado pelo poeta são os imponentes cornos que coroam a sua figura: “Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida” (Sena 1978: 76). Interpretamos aqui os chifres do Minotauro como ícones de dualidade, que, associados aos “sábios [...] da vida”, representam uma forma de sabedoria elevada e a busca por transcendência. No entanto, tal conexão com os “inimigos da vida” destaca a duplicidade de uma força poderosa, potencialmente destrutiva, e de uma força que preserva a vida – a do próprio Minotauro –, mas que também está associada à morte de outros: “Violava e devorava as virgens como todas as bestas” (*ibidem*). Esta dualidade promove uma reflexão sobre a natureza paradoxal do Minotauro, em que simultaneamente é uma força imponente e uma vítima da sua própria existência: “Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que se lixou” (*ibidem*).

Além disso, na quarta parte, o sujeito poético acrescenta: “os cornos retorcidos que lhe ornar a / nobre fronte anterior a Atenas” (Sena 1978: 77). Esta passagem destaca não apenas a forma peculiar dos cornos, descritos como “retorcidos” – estes, semelhantes aos chifres da gravura *La minotauromaquia* (1965) de Pablo Picasso –, o que evoca uma imagem de imponência e poder, mas também faz ressaltar sua ambiguidade. Isto porque, ao serem considerados ornamentos, revelam-se simultaneamente belos e aterrorizantes. Ademais, devemos destacar que a expressão “nobre fronte” aponta não só para uma dignidade intrínseca, contrastando com sua natureza monstruosa; como valoriza, por seu turno, a figura do Minotauro, tido como a Outridade.

Em contraste com a descrição dos chifres do Minotauro em Sena, que evoca imponência, os cornos na pintura George Frederic Watts não transmitem essa sensação de poder, apresentando-se relativamente pequenos em comparação com os chifres de um touro adulto. Todavia, se confrontarmos a representação do Minotauro de Watts com a escultura do artista italiano Antonio Canova, *Teseo sul Minotauro* (1782) (figura 2), observamos que elas não diferem muito: chifres pequenos, não muito pontudos, com

formato em semi-lua. Essa semelhança é significativa, pois, embora a obra de Canova não pertença à mesma época de Watts, ela reflete uma tradição artística que Watts estudou e que influenciou sua obra (ver *infra*).



Figura 2: Canova, Antonio (1782). *Teseo sul Minotauro* [Escultura em mármore].

Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.

Enquanto a força e a bestialidade do Minotauro em Sena são acentuadas pelos seus cornos, em Watts, essas características não se concentram nesse elemento corpóreo, mas tornam-se mais proeminentes no dorso do monstro. Watts destaca a vigorosa natureza do Minotauro através de um dorso humano robusto, envolto em penumbra. Esse vigor estende-se por um braço meticulosamente delineado e iluminado pela luz solar, culminando na mão que esmaga um pássaro, ação que sublinha a natureza bestial do Minotauro. Ao mesmo tempo, a presença do braço e da mão destaca sua dimensão humana, evidenciando a coexistência dessas duas facetas.

Este pássaro indefeso – possivelmente identificado como um pardal devido à sua coloração marrom acinzentada, tamanho diminuto e bico curto – ao ser brutalmente esmagado pelo Minotauro, emerge como um símbolo da fragilidade da vida e da perda da liberdade. Esta interpretação se torna ainda mais evidente quando consideramos o

debate da época sobre a prostituição infantil, levantado por William Thomas Stead em 1885, convertendo este quadro de Watts em uma condenação vigorosa dessa prática e da luxúria humana. Inclusive, G. F. Watts afirma que o Minotauro se tornou num símbolo dos instintos bestiais da civilização moderna (Watts *apud* Sbardella 2022), agregando uma camada mais profunda ao significado da obra. Esta camada não apenas denuncia a tragédia individual como remete para uma crítica mais ampla aos aspectos sombrios da sociedade moderna. Nesse sentido, Gilbert Keith Chesterton afirma sobre as obras de Watts que: “while he celebrates the individual with a peculiar insight, it is nevertheless always referred to a general human type” (Chesterton 1914: 70).

No poema de Jorge de Sena, a figura do Minotauro é apresentada como um reflexo dual da condição humana, tal como evidenciado no verso: “É metade boi e metade homem, como todos os homens” (Sena 1978: 76). Essa afirmação não apenas remete para um verso de Ovídio, “semibouemque uirum semiuirumque bouem” (Ov. *Ars am.* 2. 24), mas também provoca uma reflexão profunda sobre a complexidade da natureza humana. O verso sugere que, assim como o Minotauro, o homem possui uma dupla natureza intrínseca, de homem e animal. Nesse contexto, o poema de Sena parece questionar as fronteiras convencionais entre humanos e animais, evocando a ideia de Jacques Derrida de que a distinção “entre o que se chama o homem e o que *ele* chama o animal” é, na verdade, problemática (Derrida 2002: 59). Esse desafio à noção de que os animais são meros reflexos negativos da humanidade, ideia que fundamentou a construção do conceito de humano (Weil 2012: 23), aproxima ainda mais o homem do Minotauro. Assim, ao ressaltar a semelhança entre as duas figuras e evidenciar a dimensão bestial presente em todos os homens, o poema seniano contribui para a humanização do próprio Minotauro.

Embora no verso supramencionado o sujeito poético pareça humanizar o Minotauro, essa dualidade resulta em uma reviravolta no verso subsequente, onde o homem é bestializado: “Violava e devorava virgens, como todas as bestas” (Sena 1978: 76), pois se todos os homens compartilham essa dualidade, sendo semelhantes ao Minotauro em sua natureza bifronte, então esta segunda afirmação também se aplica à humanidade. Além disso, observamos a introdução de uma nova componente da bestialidade presente no Minotauro, e, por conseguinte, no homem, em relação ao mito grego tradicional: adiciona-se a componente da violação, indo além do simples ato de devoração dos jovens atenienses. Esta adição no poema de Sena nos permite estabelecer uma conexão com a tela de Watts, onde essa figura mitológica pode ser interpretada como símbolo

não apenas da bestialidade, mas também dos instintos mais sombrios do homem, especialmente a luxúria (*supra*).

Por outro lado, podemos observar que enquanto o autor descreve genericamente o corpo do Minotauro – no verso em que alude ao de Ovídio, “É metade boi e metade homem” (Sena 1978: 77), sem especificar qual parte é de homem e qual é de touro –, Watts em sua representação pictórica atenta mais nos detalhes, nomeadamente destacando a presença da cauda. A presença ou a ausência da cauda do Minotauro é uma característica que varia em diversas representações artísticas, havendo tanto obras que optam por representá-lo sem cauda, como a estátua *Thésée combattant le minotaure* (1821) de Etienne Jules Ramey (figuras 3 e 4), quanto obras que optam por representá-lo com cauda, como na representação presente na ânfora ática do século VI a.C. (figura 5).



Figuras 3 e 4: Ramey, Etienne Jules (1821). *Thésée combattant le minotaure* [Escultura em mármore].

Jardin des Tuileries, Paris, França.



Figura 5: Lydos (attrib.) (c. 560 a.C. – 540 a. C.). [Ânfora ática].

The British Museum, Londres, Reino Unido.

Essa diversidade de representações levanta a questão sobre a escolha de G. F. Watts em seguir este segundo tipo. Podemos considerar que, no quadro de Watts, a presença da cauda contribui para enfatizar o lado bestial do monstro, uma vez que a cauda é um elemento exclusivo dos animais que, em muitos casos, devido ao seu formato fálico, possui o valor simbólico de conter toda a potência do animal, simbolizando assim a força guerreira e a virilidade (Chevalier/Gheerbrant 2019: 169). Desta forma, ao considerarmos esta simbologia, compreendemos que a inclusão deste elemento no quadro de Watts acentua a noção de bestialidade do monstro, enquanto a sua omissão no poema de Jorge de Sena, pode sugerir um distanciamento da bestialidade, uma tentativa de se aproximar do humano.

Com efeito, Jorge de Sena em seu poema humaniza o Minotauro no momento em que coloca diante dos olhos do leitor a imagem da criatura sentada com o sujeito poético tomando um café em Creta, aproximando esse ser mitológico de uma experiência humana comum. Nesta parte do poema, Sena retrata o Minotauro tomando café em Creta, sob o olhar desinibido dos deuses: “tomando café em Creta / com o Minotauro,/ sob o olhar de deuses sem vergonha” (Sena 1978: 77). A expressão “sem vergonha” sugere não apenas uma ausência de julgamento, mas antecipa a falta de condenação em relação ao Minotauro, abrindo espaço para a sua humanização. Na quarta parte do poema, o

sujeito poético imagina-se reunido com o Minotauro compartilhando a ação cotidiana de tomar café: “Mas café / contudo e que eu, com filial ternura, / verei escorrer-lhe do queixo de boi / até aos joelhos de homem que não sabe / de quem herdou, se do pai, se da mãe” (*ibidem*). Esta imagem, apesar da sua simplicidade cotidiana, torna-se uma representação reconfortante do Minotauro, destacando sua humanidade de maneira vívida à medida que o café escorre pelo queixo, uma experiência compartilhada por todos os seres humanos. Esse encontro entre os dois não se limita apenas à mesa de café, como se estende à ausência de pátria, uma característica compartilhada por ambos, contribuindo para a humanização do Minotauro. Aliás, essa ausência de pátria pode ser reinterpretada, como sugere Carlos Mendes de Sousa, que identifica ressonâncias entre o verso “Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...” do poema “O poeta come amendoim” de Mário de Andrade e o poema de Jorge de Sena, inserindo-o numa linha deflacionária que questiona a noção idealizada de pátria, abordando-a de forma crítica e desmistificadora (Sousa 2019: 140).

Por outro lado, esta cena do sujeito poético tomando café com o Minotauro evoca as reflexões de Jacques Derrida sobre o olhar do animal em seu livro *L’Animal que donc Je Suis* (2002). Derrida alude à experiência de ser observado por um ser não humano como um ponto de partida essencial para o pensamento: “O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí” (Derrida 2002: 57), colocando o animal na posição habitualmente ocupada pelo cogito cartesiano (Driscoll/Hoffmann 2018: 2). Essa afirmação de que todo pensamento é, em última análise, “pensamento animal”, é relevante para entender a dinâmica do poema de Sena, pois enfatiza que a reflexão sobre a condição animal é um encontro primordial (*ibidem*). A partir desta humanização, Sena não apenas apresenta uma figura mitológica, mas também resgata essa conexão esquecida. A poesia, por sua essência, se configura como uma forma de pensamento que não se esquece da relação entre humano e animal, promovendo uma reflexão contínua sobre essa dualidade (*ibidem*). Assim, ao compartilhar o ato cotidiano de tomar café, o sujeito poético e o Minotauro simbolizam um reconhecimento mútuo de suas condições de exílio, aprofundando a humanização do Minotauro e ressaltando a importância do olhar do outro na construção de suas identidades.

Um último aspecto a considerar na obra de Watts é a posição em que o Minotauro se encontra. O Minotauro está debruçado sobre um alto parapeito, presumivelmente do seu labirinto, fixando o olhar no mar azul. Observamos que o seu único olho visível – o esquerdo – permanece aberto e atento a um ponto distante, evidenciando sua

concentração no que está à frente. Ainda, se seguirmos a linha de seu olhar, encontramos, à esquerda do quadro, uma forma que, embora pouco definida, pode ser interpretada como uma vela branca de um barco. Além disso, constatamos que o Minotauro observa intensamente este barco com a boca aberta. Contrariando a descrição de Sena, onde o focinho é descrito como “respeitável”; em Watts, esse focinho com a boca aberta parece expressar mais ansiedade pela chegada do barco do que vigor. Desta forma, interpretamos essa posição do Minotauro como um anseio pela chegada desse navio que, de acordo com o mito grego, transportava catorze jovens atenienses – sete rapazes e sete raparigas – enviados anualmente como parte do tributo ao rei Minos, e que seriam devorados por ele. Assim, podemos dizer que essa pintura de G. F. Watts adiciona uma dimensão de expectativa e ansiedade à figura do Minotauro.

3.1. Comparação com o Minotauro em Borges

Esta ansiedade do Minotauro pela chegada do barco que vemos na tela de G. F. Watts foi interpretada de uma forma única pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (1899–1986). No epílogo do seu livro *El Aleph* (1949), Borges revela que o seu conto “La casa de Asterión” e o carácter do seu pobre protagonista foram inspirados em um quadro de Watts (Borges 2022: 211), quadro este que podemos identificar com o *The Minotaur* de G. F. Watts, como também foi identificado por Ana Maria Barrenechea:

Borges dice que lo imaginó inspirado en un cuadro de Watts y bien pudiera ser porque en él un pensativo Minotauro mira la lontananza acodado en el parapeto de su laberinto, como si meditase en el mundo que queda más allá de las murallas. (Barrenechea 1967: 79)

Neste conto de Borges, o Minotauro, Asterión, é humanizado de tal modo que até o ato de matar os jovens atenienses recebe uma nova interpretação e justificação. Ao declarar: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos” (Borges 2022: 87), o narrador borgesiano transforma o mito, apresentando o Minotauro como alguém que acredita estar realizando um ato misericordioso ao poupar esses jovens do sofrimento da vida, “para que yo los libere de todo mal”. Ademais, compreendemos que o Minotauro considera as suas ações, em relação aos jovens que recebe em sua casa, como um ato de piedade, pois ele próprio deseja que alguém o liberte do seu sofrimento e solidão: “Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en

la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo” (*ibidem*). Destarte, o anseio do Minotauro pelo navio é, em Borges, justificado pelo seu desejo de encontrar o seu redentor, pois tinha conhecimento da profecia de que um desses jovens atenienses terminaria com seu sofrimento. Inclusive, a fala de Teseu, no desfecho do conto, confirma que, de facto, o Minotauro não era a besta desumana retratada na tradição mitológica grega: “El Minotauro apenas se defendió” (*idem*: 88).

No seguimento destas considerações, podemos afirmar que a interpretação de Borges não apenas se distancia da visão convencional do Minotauro, mas também se aproxima da representação de Jorge de Sena, que o retrata como um ser solitário e sem pátria. Essa nova perspectiva abre uma porta interpretativa para o quadro de G. F. Watts, permitindo que a ansiedade do Minotauro pela chegada do barco seja vista não como uma expressão da luxúria do homem moderno, como foi frequentemente interpretado na época, mas como uma manifestação do sentimento de solidão, conforme propôs, no contexto contemporâneo, Jorge Luis Borges.

4. Conclusão

Em suma, nesta análise comparativa entre as visões de Jorge de Sena e George Frederic Watts sobre o Minotauro, se desenvolveu uma teia de olhares cruzados entre diversos objetos literários e artísticos, revelando não apenas a riqueza de interpretações que podem surgir da mesma figura mitológica e a capacidade da arte de transcender as fronteiras temporais e culturais, mas também a forma como as diversas formas artísticas se relacionam, influenciam e divergem entre si. Observamos que tanto Jorge de Sena em seu poema “Em Creta, como o Minotauro”, quanto George Frederic Watts em seu quadro *The Minotaur*, aproximam as figuras do homem e do Minotauro, porém o fazem de formas distintas. Enquanto Watts, ao igualar o homem ao Minotauro, destaca a nossa bestialidade, Sena, ao aproximar o homem do Minotauro, revela a humanidade presente nesta figura mitológica, humanizando-o ao expor a sua condição de solidão, em consonância com Jorge Luis Borges em seu conto “La casa de Asterión”.

Este diálogo interartístico revela como diferentes formas de expressão artísticas enriquecem nossa compreensão do mito do Minotauro, oferecendo leituras distintas que, quando confrontadas, iluminam a riqueza simbólica deste animal híbrido como figura de alteridade, que nos desafia a reconsiderar o que significa ser humano e confrontar o devir-animal que habita em nós. Sob esta perspectiva zoopoética, também observamos

que a representação deste monstro híbrido não apenas coloca em causa as fronteiras entre o humano e o animal, mas também sugere uma nova forma de conhecer o mundo, o que implica em uma reavaliação de como representamos o “outro”, não como uma entidade inferior ou distante, mas como parte essencial para a construção da nossa própria identidade. Desta forma, a figura do Minotauro emerge não apenas como um símbolo de violência e solidão, mas como um espelho da humanidade, expondo a fragilidade das fronteiras entre o humano e o inumano.

NOTAS

*Vivian Toledo de Melo frequenta o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com especialização em Estudos Literários e Culturais, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas, na vertente de Estudos Portugueses e Espanhóis pela mesma instituição. As suas áreas de interesse são as literaturas brasileira, hispano-americana, portuguesa e os estudos interartísticos..

¹ George Frederic Watts (1817-1904) foi um proeminente pintor e escultor londrino da era vitoriana, profundamente influenciado pelo renascimento italiano. Em 1843, ganhou o concurso da Comissão Real para pintar o parlamento, o que lhe permitiu estudar arte italiana durante quatro anos.

² Jorge de Sena (1919-1978), figura ilustre na cultura e na literatura portuguesa do século XX, teve uma vida dedicada à academia e marcada pelo exílio. Em 1959, exila-se voluntariamente no Brasil, e, em 1969, muda-se para os Estados Unidos da América, onde passa a maior parte dos seus últimos anos de vida. O impacto desse aspecto da vida de Sena é evidente em sua obra, na qual se observa uma frequente recorrência ao tema de Portugal (Santos 2017), que abrange tópicos como exílio, peregrinação e viagem (Lourenço 1987: 27).

Bibliografia

- Andrade, Mário de (2013), *Poesias Completas*, vol. 1, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Barrenechea, Ana Maria (1967), *La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós.
- Barrington, Mrs. Russell (1905), *Reminiscences of G. F. Watts*, Londres, George Allen.
- Borges, Jorge Luis (2022), *El Aleph*, Barcelona, Debolsillo.
- Canova, Antonio (1782), *Teseo sul Minotauro* [Escultura em mármore], Victoria and Albert Museum, Londres, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O96376/theseus-and-the-minotaur-statue-canova-antonio/>>, (último acesso em 15/05/2024).
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2019), *Dicionário dos Símbolos*, Alfragide, Teorema.
- Chesterton, Gilbert Keith (1914), *Watts*, Londres, Duckworth.
- Derrida, Jacques (2002), *O Animal que Logo Sou*, F. Landa trad., São Paulo, Editora UNESP.
- Driscoll, Kári / Hoffmann, Eva (2018), “Introduction: what is zoopoetics?”, in *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Basingstoke, Palgrave Macmillan: 1-13.
- Fagundes, Francisco Cota (2001), “Ser-se emigrante e exilado e como: ‘Em Creta, como Minotauro’”, in *Jorge de Sena Vinte Anos Depois: O Colóquio de Lisboa*. Outubro de 1998, Lisboa, Cosmos: 51-60.
- Gil, José (2006), *Monstros*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Huish, Marcus Bourne (ed.) (1885), “The autumn exhibitions”, *The Art Journal*, nº 47, J. S. Virtues: 321-323.
- Jackson, Kenneth David (2002), “Jorge de Sena, ‘Em Creta, com o Minotauro’”, in *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia: 177-185.
- Lourenço, Jorge Fazenda (1987), *O Essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1998), *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose e Peregrinação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lydos (attrib.) (c. 560 a.C. - 540 a. C.), [Ânfora ática], The British Museum, Londres, <www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-0619-5> (último acesso em 13/05/2024).
- Manguel, Alberto (2001), “Lavinia Fontana: a imagem como compreensão”, in *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*, R. Figueiredo trad., Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch, São Paulo, Companhia das Letras: 107-137.

- Ovidio (1907), *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. de Rudolf Ehwald, Lípsia, B. G. Teubner.
- Picasso, Pablo (1935), *La minotauromaquia* [Água-forte, raspagem e grattoir sobre papel, 57 x 77,5 cm], Museo Picasso de Barcelona, Barcelona, Espanha, <<https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/la-minotauromaquia>> (último acesso em 17/06/2024).
- Ramey, Etienne Jules (1821), *Thésée combattant le minotaure* [Escultura em mármore], Jardin des Tuileries, Paris, <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091235>> (último acesso em 13/05/2024).
- Ryan, Derek (2015), *Animal Theory: A Critical Introduction*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Santos, Alessandro Barnabé Ferreira (2017), “Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre!”, *Scripta*, vol. 21, nº 42, Editora PUC Minas: 56–76.
- Santos, Gilda (2001), “Da arte de ser multiplamente português num exílio brasileiro”, in *Jorge de Sena Vinte Anos Depois: O Colóquio de Lisboa*. Outubro de 1998, Lisboa, Cosmos: 61–72.
- Sbardella, Amaranta (2022, 21 de Novembro), *Minotauro, o Monstro do Labirinto*, National Geographic Portugal, <https://www.nationalgeographic.pt/historia/minotauro-o-monstro-do-labirinto_3339> (último em acesso 17/05/2024).
- Sena, Jorge de (1977), *Poesia I*, Lisboa, Moraes Editores.
- (1978), *Poesia III*, Lisboa, Moraes Editores.
- Sketchley, Rose Esther Dorothea (1904), *Watts*, Londres, Methuen.
- Sousa, Carlos Mendes de (2019), “Sobre ‘Em Creta com o Minotauro’”, in *Metamorfoses: Edição do Centenário de Jorge de Sena*, Belo Horizonte, Editora Moinhos e Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ: 140–141.
- Stead, William Thomas (1885a, 6 de julho), “The Maiden Tribute of Modern Babylon – I”, *Pall Mall Gazette*, vol. 42, nº 6336, Smith, Elder & Co: 1–6.
- (1885b, 8 de Julho), “The Maiden Tribute of Modern Babylon – III”, *Pall Mall Gazette*, vol. 42, nº 6338, Smith, Elder & Co: 1–5.
- Vilas-Boas, Gonçalo (2003), “O Minotauro e os labirintos contemporâneos”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 8/9: Literatura e Identidades, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 246–271.
- Virag, Rebecca (2001, março), “The Minotaur”, *George Frederic Watts*, 1885, Tate, <www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634> (último acesso em 12/05/2024).

Watts, George Frederic (1885), *The Minotaur* [Óleo sobre tela, 94,5 x 118,1 cm], Tate Britain, Londres, <www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634> (último acesso em 14/05/2024).

Weil, Kari (2012), *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?*, Nova Iorque, Columbia University Press.

Entre cinema e literatura: uma análise dos protagonistas não-humanos em *EO* de Skolimowski e “Miura” de Torga

Shayla Calil de Barros*

Universidade do Porto

Desde a Grécia Antiga, com pensadores importantes como Aristóteles¹ e Platão,² encontramos diferentes discussões acerca dos animais, especialmente no que diz respeito a tentativas de diferenciação do humano em relação ao animal não-humano. Ao longo da história do ocidente, apoiado no antropocentrismo, vemos o ser humano atingir a centralidade e suposta superioridade perante outros animais, no seu presumido caráter de ser excecional. Este excecionalismo humano presente em muitas correntes filosóficas é utilizado: “to designate those world-views or philosophies or systems of thought that characterise humanity as essentially and fundamentally different in kind from the rest of the natural order” (Tyler 2021: 17). No entanto, outros autores tentaram se afastar deste pensamento antropocêntrico e se posicionaram contra a superioridade do ser humano, tal como é o caso de São Francisco de Assis³ e Jeremy Bentham.⁴

Tanto o filme *EO*, realizado em 2022 com direção de Jerzy Skolimowski, quanto o conto “Miura”, presente no livro *Bichos* e publicado originalmente em 1940 por Miguel Torga, representam os animais de forma a fazer-nos sentir o sofrimento que, por muito tempo foi, e por muitas vezes ainda é, impercetível para nós. Ao tentar quebrar as barreiras entre animal humano e não-humano, ao nos conceder um ponto de vista de um burro e de um touro – mesmo que de forma não completa, como, aliás, discutiremos

mais tarde – o filme e o conto nos fazem entrar em contato com uma forma menos antropocêntrica de ver o mundo e nossa relação com os animais. Em vista disto, este capítulo tem como proposta refletir sobre as representações dos animais não-humanos presentes no filme e no conto, também com um olhar ético para o sofrimento destes. Para tanto, elucidaremos os diferentes recursos adotados nestas obras para nos mostrar tal sofrimento.

O filme *EO* conta a história de um burro chamado Eo.⁵ Sua vida começa a ser narrada enquanto ele está em um circo, acompanhado de uma mulher que cuidava dele. Ele começa uma peregrinação pela Europa quando ativistas dos direitos dos animais recolhem os animais não-humanos que estavam no circo. No desenvolver da história, Eo percorre diversos locais da Polônia, sai do país e, por fim, chega à Itália, onde acaba por entrar em uma área aparentemente destinada ao abate de vacas.

No conto “Miura”, temos a história de um touro que sofre por estar em uma tourada. A história é contada em terceira pessoa, a partir de um narrador que parece onisciente ao expor os sentimentos do animal enclausurado e depois atormentado pela violência desempenhada pelo humano na tourada. Por fim, o sofrimento é demasiado grande para o touro, que se atira vencido aos gumes afiados do objeto que o toureiro levava nas mãos.

Burro e touro são frequentemente vistos como mercadorias pela indústria pecuária/alimentícia e do entretenimento, ambas presentes nas obras em questão. Suas imagens são usualmente associadas a símbolos marcantes na cultura ocidental, como a ideia de força e arrebatamento evocada pelo touro (Chevalier/Gheerbrant 2013: 890) e a representação da ignorância e obscuridade emblemizada pelo burro (*idem*: 93). É certo que, em um primeiro momento, somos levados a pensar que são animais completamente distintos por não serem da mesma espécie. Mas afinal, no que de fato estes animais se diferem? Teriam eles mais semelhanças do que diferenças?

Além de serem mamíferos e herbívoros, de uma grande proximidade com o humano (muitas vezes utilizados como animais de tração) e relevantes para o mercado global e para a cultura, podemos olhar para estes dois animais como parte de um grupo maior. No livro *When Species Meet*, Donna Haraway adota o conceito de *companion species* (em tradução livre, “espécies companheiras”), de forma a suspendermos uma categorização fixa do animal não-humano em relação ao humano e adotarmos uma compreensão de devir-com, em que as espécies não existem isoladamente, mas sim se coproduzem em um mundo compartilhado. Sobre o termo, Haraway explica:

In my experience, when people hear the term companion species, they tend to start talking about ‘companion animals’, such as dogs, cats, horses, miniature donkeys, tropical fish, fancy bunnies, dying baby turtles, ant farms, parrots, tarantulas in harness, and Vietnamese potbellied pigs. Many of those critters, but far from all and none without very noninnocent histories, do fit readily into the early twenty-first-century globalized and flexible category of companion animals [...] But the category ‘companion species’ is less shapely and more rambunctious than that. Indeed, I find that notion, which is less a category than a pointer to an ongoing “becoming with,” to be a much richer web to inhabit than any of the posthumanisms on display after (or in reference to) the ever-deferred demise of man. (Haraway 2008: 16)

Se arquivarmos nossa categorização usual dos animais, deixando de lado nossas convenções meramente simbólicas e comerciais, perceberemos que o filme e o livro nos convidam a criar uma relação mais empática e aproximada com o burro e o touro. Por outro lado, é importante frisar que estes animais são diferentes entre si, em uma cadeia intrincada de significados e história. Por isto, merecem ser representados de formas distintas, o que nos leva à importância de explorarmos a questão da multiplicidade. A visão de um animal não homogeneizada é trabalhada por Jacques Derrida em seu livro *O Animal que logo Sou*, em que o autor parte do desconforto ao se perceber sendo visto nu por seu gato para refletir sobre a sua postura diante dos animais e a compreensão que temos destes seres. Sobre ouvir os animais no singular, diz Derrida:

Gostaria que se escutasse o plural de animais no singular: não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível [...] Seria antes preciso, eu o repito, considerar uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não-humanos, e separados do não-humanos, há uma multiplicidade imensa de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogenizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral. Existem logo animais, e digamos *animot*. (Derrida 2002: 87)

Derrida faz uma separação entre a palavra “animal” e a palavra “animot”, demonstrando como a palavra afeta o mundo e a nossa compreensão plural da existência. Em francês, “animaux” e “animot” têm a mesma pronúncia, mas seus significados são diferentes. Enquanto a primeira, equivalente à palavra “animal”, insere todos os animais

em uma mesma categoria que os universaliza; a palavra “animot” é a junção de “animal” e “mot”, ou seja, “animal” e “palavra”, o que acaba por destacar, simultaneamente, a pluralidade e a singularidade dos animais não-humanos, ao passo que enfatiza a utilização da linguagem na mediação deste encontro. Outrossim, este conceito traria consigo a noção de que, quando falamos de diferentes animais não-humanos, temos de estar atentos não só para o perigo de tratá-los enquanto seres indistinguíveis entre si, mas também para a linguagem que utilizamos para aludir a eles, já que a forma como nos expressamos tem implicações morais e éticas em como tratamos e percebemos os animais. Desta forma, há um *animot* no filme e outro no conto: no primeiro, o burro, e no segundo, o touro, ambos expressos de maneira distinta.

Sendo assim, como se dá esta não homogeneização de representações? São muitos os elementos que destacam a diferença entre os personagens. A começar por seus nomes. Eo é assim batizado pela pessoa que cuidava dele no circo onde os dois trabalham. Seu nome, ainda, está relacionado com a sua condição: o nome Eo representa o som dos burros ao grunhir. Ter um nome tão representativo lhe confere uma certa diferenciação perante aos outros animais que não são nomeados ao longo do filme, como, por exemplo, os vários cavalos com os quais ele tem contacto no momento posterior da saída do circo. O nome de Miura, por sua vez, suscita dúvidas. Ele é designado de Miura que, na verdade, corresponde a uma raça de touros. Em contrapartida, um outro touro presente no conto, chamado Bronco, possui um nome. Seria Miura realmente um nome próprio ou uma mera designação biológica? Não é possível afirmar a resposta categoricamente, fato é que o animal é assim chamado pelo narrador da história, o que nos leva a crer que este é um possível recurso utilizado para destacar Miura e produzir certa empatia. Ao mesmo tempo, o recurso ao nome pode ser visto como algo essencial apenas para os humanos, mas que aos animais não é dada importância. Teríamos aqui uma proposta de não homogeneização ou um viés antropocêntrico?

O protagonismo dado aos personagens não-humanos também é um importante elemento para a diferenciação dos animais. Filme e conto são semelhantes na medida em que temos a história de animais que possuem níveis de autonomia e não são subjugados a uma mera participação numa narrativa sobre um ser humano, nem tampouco servem de metáfora ou caminho para falar sobre questões exclusivamente humanas, conforme veremos a seguir.

No filme, quando há o recurso a outros personagens que não Eo, eles são coadjuvantes, e suas histórias pessoais parecem não importar para o avanço da narrativa.

Em uma cena, a primeira tutora de Eo vai visitá-lo de moto no local onde ele foi alocado depois de ter sido tirado do circo. Ela chega acompanhada de um rapaz que pede que ela escolha entre ele e o burro. Nada é explicitado em relação à história progressa da mulher, sobre como ela descobre o local onde o animal está, qual é a sua relação com o homem que a leva de moto, e o que acontece com ela depois que novamente se separa de Eo. Em dado momento, Eo observa cavalos livres e animais que são utilizados por humanos para apresentações, mas não sabemos de suas histórias. O mesmo acontece nas partes finais do filme, quando Eo é resgatado por um padre depois de quase ir para um matadouro. As histórias do protagonista e do padre se entrecruzam, mas não se desenvolvem conjuntamente. Vemos que o padre tem uma discussão com uma senhora, em uma relação que parece complicada. No entanto, somos apresentados a esta relação familiar sem uma explicação e sem o desenrolar deste conflito. Isto acontece, pois, como anteriormente mencionado, a história de Eo é a que verdadeiramente importa. No conto, Miura também é protagonista de sua história. Só temos acesso aos outros personagens (os outros touros Bronco e Malhado, o responsável por soltar touros para a tourada, o toureiro e a plateia) a partir do que é relevante para a história de Miura e nenhuma outra história é desenvolvida paralelamente. Temos, neste caso, um narrador heterodiegético que “pode perfilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história e mesmo autolimitar radicalmente o seu campo de conhecimento” (Reis/Lopes 1988: 123). Sobre os narradores de Torga em seu livro *Bichos*, ainda podemos dizer que:

Os bichos dos textos de Torga, diferentemente dos das fábulas, são configurados a partir de sua subjetividade por um narrador que combina uma focalização zero com a perspectiva passando pela personagem, registrando seu fluxo interior, por meio de discurso indireto livre, o que lhes confere dimensão e profundidade interior. As narrativas de suas vivências são o relato de uma transformação, principalmente de uma aquisição/ constatação de consciência sobre sua condição. (Faleiros 2008: 4)

Nos raros momentos em que outras personagens aparecem, nos é mostrado somente aquilo que Miura pensa sobre elas, ou detalhes sem aprofundamento. Por exemplo, entramos em contacto com Bronco apenas pela percepção de Miura: “Todo inteiro a escutar o dobre a finados, abrasado de não sabia que lume, Miura tentava em vão encontrar no instinto confuso o destino do amigo [Bronco]” (Torga 2000: 100), e sobre Malhado, apenas sabemos que ele: “dava gozo às senhorias” (*idem*: 99).

Além disto, há também uma quebra de expectativa sobre os papéis a serem desempenhados pelos personagens. No filme, há uma cena em que Eo é utilizado para puxar uma charrete cheia de objetos e um cocheiro em um ferro-velho. Nesta cena, vemos que Eo porta um freio, dispositivo que, a partir da pressão que exerce no focinho do burro, o faz seguir em frente, virar à direita ou esquerda, de acordo com a direção das rédeas. Este dispositivo não passa em branco: há um *close-up* no aparelho que exerce controlo sob seus movimentos. A intencionalidade do destaque dado a este dispositivo nesta cena pode servir ao propósito de levar o espectador a olhar para Eo no singular, refletir sobre o esforço ao qual ele é submetido para cumprir o papel que lhe foi designado, e desassociar-se da conceção generalista e indiferente dos burros como meros animais de carga, seres sem individualidade e que apenas servem a um propósito.

Ainda sobre as expectativas de papéis, Miura é visto em geral como um animal forte e agressivo. É assim que ele é convocado pela multidão que assiste ao seu sofrimento por entretenimento: “Já que desejavam tão ardentemente o fruto da sua fúria, ei-lo” (*idem*: 101). No entanto, Miura não é um touro agressivo. Ao contrário do estereótipo e da conotação simbólica que tendemos atribuir aos animais, ele se mostra representado como um animal calmo, que reflete para tomar decisões: “Embora ardesse numa chama de fúria, tentou refrear os nervos e medir com a calma possível a situação” (*idem*: 99). É certo que o sofrimento de Miura nos faz perceber (ou ao menos questionar) que as touradas geram sofrimentos para os touros fora da Literatura, mas, ao mesmo tempo, Torga está a se focar em Miura e em seu modo particular de estar no mundo. É preciso lembrar que as touradas ainda são permitidas em Portugal, o que constitui um problema para a ética dos animais:

Depois de 23 anos da última legislação sobre as touradas surgiu o Decreto-Lei nº 89/2014 de 11 de junho, que estabelecia um Novo Regulamento do Espectáculo Tauromáquico, que foi expandido pela Lei nº 31/2015 de 23 de abril, a qual estabelece o regime de acesso e exercício de atividade de artista tauromáquico e de auxiliar de espectáculo tauromáquico, as categorias de artistas e auxiliares tauromáquicos (cavaleiros, cavaleiros praticantes, novilheiros, novilheiros praticantes, forcados, toureiros cómicos, bandarilheiros, bandarilheiros praticantes e amadores de todas as categorias). Auxiliares (moço de espada, campineiro e embolador) (PT., Decreto-Lei nº 89/2014, p. 2038-2041). Portanto, no país ainda prevalece a nefasta prática de touradas, nas quais os touros são brutalizados. (Rocha 2020: 118)

Desta forma, Miura representa o próprio Miura e consegue nos fazer pensar, a partir de seu protagonismo e do enfoque dado ao seu sofrimento, na dor de todos os touros que passam pelas touradas.

É importante, no entanto, equacionar que tanto no filme como no conto o que temos é um acesso forjado (e, portanto, limitado) ao interior (a percepção das sensações, o sentimento e a possível linguagem ou pensamento) do animal. Com isto, queremos dizer que conseguimos conjecturar o ponto de vista do animal não-humano e sua maneira de estar no mundo a partir de uma racionalização do mesmo, o que mostra um certo grau de antropocentrismo. Em “Miura”, especificamente, acessamos o interior do protagonista a partir da linguagem escrita e também podemos ver que o touro assume posturas que são, muitas vezes, associadas aos humanos, tais como a reflexão e a calma, o que aponta um nível de antropomorfismo:

A verdade é que, nestes contos de personagem, Torga elege um conjunto de animais insufla-lhes vida própria e, muito especialmente, uma alma, atribuindo-lhes traços humanos essenciais. Estas figuras repartem-se quer pelo universo doméstico, quer pelo espaço natural, relacionando-se, em qualquer dos casos e de formas diferentes, com os homens. [...] A este conjunto junta-se, ainda, Miura, o touro, animal indomável, apesar de “próximo” dos humanos. De referir que, não raras vezes, como nos contos “Morgado”, “Bambo” e, de um modo mais subtil, “Mago”, esta proximidade com o ser humano é prejudicial. Cada um dos animais mencionados figura como personagem principal de um conto, representando a sua presença/protagonismo a integração no colectivo que o título estipula. (Silva 2008: 197)

Sobre este antropomorfismo, podemos ainda dizer que Miguel Torga acaba por criar uma conexão entre animal humano e não-humano, de forma a trocar as características usualmente referenciadas a estas duas categorias de seres vivos, o que o afasta do corte ocidental entre humanos e não-humanos deveras comum nas fábulas (Neves 2016: 39). Este empréstimo de qualidades, no entanto, não parece servir para retratar o animal não-humano como inferior, ou para representá-lo meramente como humano, esquecendo-se completamente de sua posição enquanto animal. Mas é ainda preciso considerar uma pergunta: como podemos mostrar, no cinema e na literatura, um animal não-humano completamente apartado do mundo humano? Ainda que se tenha tentado estabelecer barreiras que separam definitiva e categoricamente os humanos e os não-

humanos ao longo do tempo, cada vez mais, seja pelo discurso científico ou artístico, avançamos em direção a uma diluição destas fronteiras:

Scientists and philosophers have begun to dismantle traditional barriers which argued for the separate identities of human and nonhuman animals. Increasingly, evidence emerges that demonstrates Charles Darwin's thesis that human and nonhuman animals share the same emotions, and that those emotions evolved in human and animal alike. Some animals have also demonstrated their ability to experience and show empathy and altruism toward their own and members of other species. These findings have important implications for the usefulness of concepts such as anthropomorphism in analysing spectator responses to the part played by animals in film. If the difference between human and nonhuman animals is one of degree, not kind, then the concept of anthropomorphism needs to be rethought, as the latter's premise is that there are essential differences between human and nonhuman animals. (Creed/Reesink 2015: 103)

De qualquer forma, sempre que tentamos mostrar os supostos pensamentos e pontos de vista dos animais, fazemos isto a partir de um logos que é humano. Sobre esta questão, podemos ver que: "O saber que os homens julgam possuir se aloja, assim, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída" (Maciel 2021: 42). É também importante ressaltar que há um risco intrínseco para o artista que pensa o animal deste ponto de vista singular, a partir da alteridade. É preciso estabelecer um compromisso, atentando para não usar os animais como meras ferramentas:

Se o poema é o tópos privilegiado para escrever o animal, lugar onde a linguagem se inscreve menos como fala do que como voz, cabe ao poeta uma responsabilidade, um compromisso: não reduzir o animal (nem o poema) a mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas. Os poetas mais instigantes, nesse sentido, seriam aqueles que conseguem pensar e poetizar os animais – para isso explorando as potencialidades da linguagem verbal – sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana. (Maciel 2011: 94)

Para a representação dos animais com a devida responsabilidade supracitada, é importante pensá-los sem colocá-los como meros objetos a serviço do humano. Se

Maria Maciel direciona esta reflexão ao universo do poema, por que não poderíamos abri-la ao campo das artes em geral?

É certo que o filme e o conto também falam dos humanos a partir dos animais, como vimos anteriormente, mas não é por isto que caem em uma visão completamente antropocêntrica do animal, reduzindo-o a um simples tropo e colocando-o de maneira ridicularizada e descontextualizada. Na verdade, acabam por chamar a atenção para o animal e para as potencialidades de suas vivências, dando-lhes o merecido protagonismo.

Vimos, até aqui, como uma reflexão conjunta sobre a representação do animal não-humano no filme e no livro contribui para nos afastarmos um pouco do antropocentrismo e nos aproximarmos de pensamentos sobre coexistência e a diferença de seres que, há tanto tempo, enxergamos como o Outro. Trata-se de uma tarefa difícil, já que os animais não-humanos, em relação aos animais humanos, são: “o completamente outro, mais outro que qualquer outro” (Derrida 2002: 29). Para pensar o animal não-humano, é preciso pensar também na alteridade e se colocar em outro lugar, fora daquele que nós, animais humanos, estamos acostumados. Assim, quais outros elementos trazidos por estas duas expressões artísticas são importantes para a compreensão dos animais não-humanos?

Outrossim, somos convocados a pensar a partir de um suposto ponto de vista do burro e do touro nas duas diferentes narrativas. No filme, somos levados a ver o animal a partir do recurso da imagem e da linguagem falada dos humanos que aparecem. Há momentos em que vemos a história se desenrolar a partir de focos de câmara que alternam entre um olhar objetivo, em terceira pessoa, para o burro em uma cena e o que parece ser uma visão subjetiva, em primeira pessoa, da mesma cena, que supostamente nos mostra como Eo a enxergava. Ao invés de nítida e em alta qualidade, a imagem em primeira pessoa é desfocada nos cantos, representando, como se através dos olhos de Eo, aquilo que nos foi mostrado no quadro anterior em terceira pessoa. Com este recurso, parece que penetramos diretamente no olhar do burro. Podemos até mesmo pensar que estamos no filme, adentrando sua realidade, sem recorrermos a um narrador. Já no conto de Torga, diferentemente do filme, não temos o recurso à primeira pessoa, mas ainda assim temos acesso a sentimentos e reflexões do protagonista através da linguagem escrita, tal como em: “Assim nada poderia o salvar. À suprema humilhação de estar ali, juntava-se o escárnio de andar a marrar em sombras. Não. Era preciso ver calmamente. Que sua raiva atingisse ao menos o alvo” (Torga 2000: 102) e “Desesperado, espetou os

chifres na tábua dura, em direcção à barriga do fugitivo, que arquejava ainda do outro lado. Sangue e suor corriam-lhe pelo lombo abaixo” (*idem*: 103).

Podemos dizer que os recursos supramencionados, nomeadamente, o foco da câmara e a linguagem escrita para acesso a perspetivas e sentimentos, servem como tentativa de estabelecimento de elo entre o humano e o animal não-humano, e criam uma aproximação entre o espectador/leitor e o animal. Igualmente, mostram como o diretor e autor trabalharam com a alteridade, e tentaram alcançar na arte aquilo que só podemos acessar pela imaginação: o que um animal não-humano pode sentir e pensar. Afinal, “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (Derrida 2002: 22).

Sobre o olhar dos animais, há outro ponto interessante a considerarmos. Há momentos do filme em que Eo olha para o telespectador diretamente, e a câmara, em terceira pessoa, enquadra os olhos do personagem em *close-up*. A partir deste enquadramento, o filme traz à luz no cinema a experiência do olhar que encetou a longa problematização de Derrida. O autor em questão diz:

E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (Derrida 2002: 28)

Aludindo a Derrida, podemos dizer que os olhares presentes no filme convocam, novamente, a alteridade absoluta que só pode vir de um Outro igualmente absoluto que nos olha. E, apesar de no conto não podermos ser vistos pelo animal, temos acesso ao que seria o íntimo do touro, o que nos permite, mesmo que a partir de uma linguagem humana, questionar-nos acerca deste radicalmente Outro. É este olhar e este acesso que nos convocam a pensar nestes animais não-humanos e no que o ver e o ser visto representam.

Além do olhar do burro e do pensamento do touro, temos outros recursos para estabelecer uma ligação afetiva entre o espectador e/ou leitor e o animal (humano e não-humano). Um destes elementos é o uso da cor vermelha em momentos de violências, recurso este que serve para aumentar a carga emocional atrelada à situação. No filme, as cenas que recorrem ao vermelho não estão necessariamente ligadas ao Eo,

mas estão antes ligadas aos animais humanos e não-humanos no filme. Como nos diz Federico Serrano:

En las carnes de un indefenso burrito experimentamos el dolor por su laceración, subrayando por la fuerza visual y sonoro del paisaje y el rojo intenso que prevalece en la película: señal de peligro. Se hace evidente el mensaje del cineasta polaco, cuya mirada nos hace identificarnos con la del propio sufrimiento animal. (Serrano 2023: 3)

Há diversos exemplos disto ao longo do filme, cenas como aquela em que um cavalo é arduamente treinado em uma plataforma circular e fechada, ou aquela em que o motorista de um camião é degolado subitamente enquanto se alimenta (que, aliás, serve para nos mostrar que há também violência entre seres humanos), ou quando Eo é ferido por um grupo de adeptos de um time de futebol (a propósito, nesta cena, o animal é substituído por um robô para que não seja necessário exhibir seus ferimentos), vemos tudo acontecer sob um filtro que deixa a imagem completa em tons de vermelho. No conto, temos também o vermelho como representação do medo e da confusão, neste caso, para Miura. A cor em questão vem do pano utilizado pelo toureiro para confundir o touro e que acaba por servir também como manutenção do sofrimento do protagonista: “Mas o homem que visou, que atacou de frente, cheio de lealdade, inesperadamente transfigurou-se na confusão de uma nuvem vermelha, onde o ímpeto das hastes aguçadas se quebrou desiludido” (Torga 2000: 101) e em “De novo, porém, a nuvem vermelha apareceu. E de novo Miura gastou nela a explosão da sua dor” (*idem*: 102).

Ainda sobre o vermelho, é preciso comentar mais profundamente uma das cenas do filme. Em um dado momento, Eo aparece na arquibancada de um jogo de futebol e, ao fim da partida, a presença do burro é encarada como sinal de boa sorte pela equipa vencedora, que então o “adota” e o trata como uma espécie de totem. Os adeptos desta equipa levam Eo para a festa de comemoração em um bar, e em seguida, novamente com a câmara em primeira pessoa (subjativa) simulando a perspetiva do protagonista, vemos pessoas a assoprar fumaça de cigarro no focinho de Eo, a dar-lhe bebida alcoólica, até que Eo sai sozinho do local da festa para um gramado na parte externa do estabelecimento. É quando os torcedores da equipa adversária chegam na festa para depredar o local e, ao saírem, veem Eo do lado de fora. Eles decidem então atacar o burro com bastões. Nesta cena, ao invés de ter sido retratado o animal ferido a fugir, somos surpreendidos com o uso de um robô que anda em “quatro patas”, para representar Eo.

Mas por que isto é tão relevante? Para tal resposta, é preciso considerar nossa relação com as artes visuais: “filmes e outras mídias de imagem eletrônica projetam a psique humana: retratam e promulgam valores, ideais e normas dos humanos modernos. Filmes fabricam tanto sonhos quanto realidades” (Malamud 2011: 360). É necessário, ainda, pensarmos sobre o que usualmente esperamos quando temos animais retratados no cinema:

A capacidade de extrema violência para com os animais ronda até mesmo nossas fantasias e nossos apetites midiáticos, e talvez o mal literal que é infligido aos animais nos filmes *crush* não seja tão fundamentalmente diferente do mal figurativo que tem sido feito a tantos outros animais na cultura visual, uma vez que são ‘esmagados’ ao terem sua autenticidade usurpada. (*idem*: 363)

Se aquilo que esperamos ao ver animais não-humanos no cinema é a violência gratuita dirigida a eles, ou simplesmente seus corpos retalhados, não é isto que vemos neste filme. A cena em que Eo é substituído por um robô ilustra como podemos tratar da violência exercida sob o animal não-humano sem uma representação gráfica que, porventura, possa ser sensacionalista e servir como uma mera exploração do sofrimento.

Aliás, ainda dentro da temática da violência e o uso do vermelho, Eo e Miura parecem retratar duas indústrias que geram sofrimento animal contemporaneamente: a indústria alimentícia e a do entretenimento, respetivamente. No caso do filme, ao ver Eo, um burro, ser levado para o camião que se destina a transportar cavalos para o abate, o motorista intervém dizendo que aquele animal não era um cavalo e, por isso, não poderia entrar ali, no que outro responde dizendo que claramente é um cavalo pois serviria como carne para fazer salame, convencendo o motorista a deixar Eo entrar. A lógica da indústria se impõe: os animais são todos iguais, visto que o resultado de sua morte é o mesmo produto. E nós, ao vermos o produto (neste caso, o salame) higienizado e embalado, entramos nesta mesma lógica e sequer associamos a mercadoria ao animal morto (Singer 2008: 89). Vinciane Despret, em seu livro *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, debateu um fenômeno conhecido como *desingularizing*⁶ (“dessingularização”, em tradução livre), que nos leva a enxergar a morte de milhões de diferentes animais apenas como “toneladas de carne” produzida (Despret 2016: 82). Este animal morto ainda passa pela *deanimalization*⁷ (“desanimalização”, em tradução livre), ou seja, pelo processo em que o animal, na lógica da produção, é destituído de

qualquer elemento que rememore sua origem, e sua carne, devidamente desmembrada, passa a ser: “translated into modes of cooking: the roasted joint, the parts for stewing, the piece for braising” (*idem*: 84). A dessingularização e a desanimalização de Eo ocorrem quando este é visto pelo motorista como apenas um meio, como qualquer outro, para a produção de um tipo de carne processada. Ainda sobre a indústria alimentícia, Peter Singer, em seu livro *Libertação Animal*, escreve um longo capítulo sobre a indústria de criação intensiva, e diz, logo de início:

Para a maior parte dos seres humanos, especialmente aqueles das modernas comunidades urbanas ou suburbanas, a forma mais directa de contacto com os animais não humanos tem lugar à hora da refeição: comemo-los. Este facto simples constitui a chave das nossas atitudes para com os outros animais e também a chave para o que cada um de nós pode fazer para alterar essas atitudes. O uso e abuso dos animais criados para servir de comida excede em grande medida – tendo em conta a quantidade espantosa de animais envolvidos – qualquer outra forma de maus tratos. Só nos Estados Unidos, em cada ano, são criados e abatidos mais de 100 milhões de vacas, porcos e ovelhas destinados ao consumo pelos humanos. Em relação às aves, o número atinge os 5 mil milhões. [...] É aqui, à nossa mesa e no supermercado ou talho do nosso bairro, que entramos em contacto directo com a exploração mais intensiva de outras espécies que jamais existiu. (Singer 2008: 89)

Eo é então transportado no camião e podemos ver que os animais ali não possuem espaço suficiente, além de serem privados de qualquer luz (a não ser, é claro, da luz vermelha que os acompanha especialmente nos primeiros minutos de transporte, simbolizando a violência desta vivência). Podemos inferir que a intenção desta cena é retratar que até mesmo este transporte para a fábrica onde os animais não-humanos serão mortos inflige dor:

Algumas pessoas perguntam-se se os animais serão abatidos de forma indolor, e qualquer pessoa que tenha já seguido uma camioneta de gado numa estrada saberá provavelmente que os animais são transportados em condições extremamente más; mas não muitas suspeitam de que o transporte e o abate são algo mais do que a conclusão breve e inevitável de uma vida de tranquilidade e satisfação [...] Estas pressuposições não têm grande relação com a realidade da agricultura moderna. (*idem*: 90)

Já Miura é vítima da indústria do entretenimento que se baseia no especismo intrínseco à ideia de que o sofrimento dos animais ou não existe, ou não é suficiente em troca da excitação que as touradas eventualmente geram em seus espectadores ou do dinheiro que é ganho a partir do fomento a este tipo de prática. Vemos Miura tão encurralado em sua jaula quanto Eo no camião anteriormente mencionado: “Estava, pois, encurralado, impedido de dar um passo, à espera de que lhe chegasse a vez! Um ser livre e natural, um toiro nado e criado na lezíria ribatejana, de gaiola como um passarinho, condenado a divertir a multidão!” (Torga 2000: 99).

Agora que discutimos o uso dos animais nas indústrias anteriormente citadas, precisamos discutir ainda uma diferença tão crucial quanto delicada entre as duas formas de arte retratadas neste ensaio. O cinema, como poderíamos esperar, usa os animais nas filmagens, enquanto a literatura certamente não envolve a presença física dos animais em seu processo de criação. Mesmo que o diretor tenha feito uma obra que trata os animais de forma respeitosa, não objetificada e que denuncie as mazelas que eles passam em nossa sociedade, e ainda que haja, no final do filme, um anúncio a assegurar a segurança e bem-estar dos animais como prioridade durante as filmagens, faz-se legítimo o questionamento: quão ético é o uso dos animais no set de filmagem de EO? Podemos pensar, primeiramente, que os animais não-humanos, apesar de serem seres sencientes, não conseguem escolher participar das filmagens e, por isto:

As a result, any perceived discomfort or pain is real on the part of the animal. More than just being placed in uncomfortable positions, animals have been subjected to intentional acts of cruelty simply to get a shot in a movie or to get a reaction from the animal that the director wants to incorporate into the film. Additionally, animals have been negligently injured or killed as a result of deficient care during the filming process [...] The basis of this problem is that there is a societal mentality that animals are here to fulfil the needs of humans. This seems to be the basis of most issues in regard to animal welfare. However, especially in the context of entertainment – where there is no necessary benefit from the exploitation of animals – this mentality needs to change. (Iacona 2016: 27)

Em contrapartida, é possível também concluir que o uso de animais não é completamente negativo, já que:

The audiovisual representation of nonhuman animals can help us to learn more about various aspects of the lives of animals, from the daily rhythms of animal life in the wild to the torturous existence of caged hens in battery farms or sows confined to pig stalls in factory farms. These images have the power to challenge us to think about the way in which we treat and relate to nonhuman animals in an ethical sense. (Creed/Reesink 2015: 102)

A questão posta então não é fácil de se responder e parece não permitir uma afirmação categórica: se usar um animal não-humano em um set de filmagem pode ter implicações éticas problemáticas a respeito de se assegurar seu bem-estar, também é verdade que trazer a discussão para o cinema e atingir o público com uma história que não trate os animais somente como secundários ou que os coloque unicamente ao serviço dos humanos é uma postura eticamente responsável que pode servir para mudar a forma como os animais são tratados ao redor do mundo. Inclusivamente, pode nos ajudar a diminuir os maus-tratos nas diferentes indústrias, especialmente na pecuária que, como vimos, inflige dor e sofrimento a milhões de animais diariamente.

O filme e o conto parecem ter a intenção ética de levar o espectador/leitor a pensar no sofrimento animal através das dificuldades vividas pelos protagonistas. Mas por que isto é relevante para esta discussão? Se hoje temos mídias que expõem e outras que “objetificam” o sofrimento animal, historicamente, esse mesmo sofrimento é escondido e justificado. São muitas as justificativas usadas para a exploração do animal, e aqui remontaremos algumas delas. Podemos citar brevemente as explicações religiosas, em que o ser humano se coloca como superior por entender que seria a única espécie feita à imagem e semelhança de Deus, aquele que, diferentemente de outros animais, seria o único possuidor de alma e como o único, dentre todos os outros animais, que teria direito a uma vida após a morte. É este último pensamento citado que reitera o caráter sagrado e a importância da preservação da vida humana perante às outras formas de vida (Singer 2008: 186). Posteriormente, o saber científico também tratou de tentar justificar a superioridade humana. René Descartes, que em seu livro *O Discurso do Método* distingue os animais dos humanos pela presença do pensamento racional, diz o seguinte sobre a capacidade de se expressar pela linguagem:

Pois é uma coisa fácil de se notar que não há homens tão embrutecidos e tão estúpidos, sem excetuar nem mesmo os dementes, que não sejam capazes de combinar diversas

palavras e de com elas compor um discurso no qual possam expressar seus pensamentos; e que, pelo contrário, não há outro animal, por mais perfeito e bem-nascido que seja, que faça o mesmo. (Descartes 2001: 64)

É visto então que, para este importante filósofo, os animais não são dotados de linguagem. Que mesmo que façam certas tarefas melhores que os humanos, isso não prova que tenham espírito, mas, pelo contrário, mostra que são puramente mecânicos, funcionando de maneira similar a um relógio. Ao contrário do que acontece com os animais, a alma humana seria imortal porque nossa natureza seria independente do corpo, por sermos dotados de linguagem (*idem*: 65). O animal é, neste caso, um corpo sem alma e, por isso, é reduzido a um puro mecanismo (Nunes 2011: 14), e isto acaba por nos levar a legitimar práticas como os experimentos e as visões com animais não-humanos (Maciel 2023: 56). No entanto, podemos dizer que algo que falta a este tipo de pensamento é considerar também o que os animais conseguem fazer:

Most of us would likely agree that humans, endowed with big brains, are capable of doing things that other animals cannot accomplish, but it is also true that other animals are capable of doing things that humans can only dream of doing without the aid of technology, or at any rate of doing them better: flying, swimming, running, smelling, hearing, etc. (Robles 2016: 3)

E assim, o animal foi encarado por muito tempo como inferior, desprovido de alma e linguagem, o que levou a um favorecimento da espécie humana em detrimento de membros de outras espécies. A este tipo de pensamento foi dado o nome de “especismo”. Este nosso modo de enxergar os animais não-humanos como inferiores acabou por invisibilizar seu sofrimento e tornar nós, humanos, insensíveis às violências exercidas contra eles.

Para transmitir este sofrimento, o filme *Eo* e o conto “Miura” trabalham com uma noção crítica do animal que desafia estas diferenciações já cristalizadas na cultura ocidental. Nas narrativas analisadas, o animal é dotado de uma linguagem que, se não está completamente alinhada à linguagem racional que os humanos possuem, consegue de alguma forma estabelecer uma comunicação entre os animais humanos e não-humanos. Além disto, as duas obras mostram os animais não-humanos enquanto seres sencientes que sofrem e sentem dor, tal como sentem os animais não-humanos

que encontramos diariamente em nossas vidas. No livro *O Último Abraço da Matriarca*, o primatologista e etólogo Frans de Waal debate e exemplifica as manifestações de diferentes emoções (como felicidade, medo ou dor, por exemplo) presentes em diferentes animais não-humanos:

A melhor maneira de entender as emoções dos animais é simplesmente observar o comportamento espontâneo, seja na natureza ou no cativeiro. Estudiosos do comportamento animal documentaram centenas e até milhares de casos do uso de uma expressão [...] Temos catálogos inteiros, conhecidos como etogramas, dos sinais típicos de todas as espécies, não apenas de primatas, mas também de cavalos, elefantes, corvos, leões, galinhas, hienas etc. Um dos primeiros etogramas dizia respeito ao lobo, incluindo todos os movimentos da cauda, posições das orelhas, eriçamento de pelos, vocalizações, exposição de dentes e assim por diante. Os etogramas podem ser bastante minuciosos, indicando um repertório rico. Também os temos para ratos e camundongos. (Waals 2019: 80)

Ora, se os animais são capazes de sentir uma vastidão de emoções, inclusivamente a dor, também por isto seu uso pelas indústrias não pode ser justificado. No caso de Eo, sua dor é comunicada, por exemplo, na cena em que ele demonstra saudade de sua tutora através de recordações do tempo em que ficaram juntos no circo, momentos em que a imagem se torna borrada ou desfocada nas laterais, tal como as outras cenas em primeira pessoa supramencionadas. Também há um momento no qual o burro olha para os cavalos correndo livremente enquanto ele está em um carro, aprisionado, potencialmente transparecendo seu sofrimento pela privação de ser um animal livre. Já Miura tem suas reflexões apresentadas pelo narrador, como em: “Embora ardesse numa chama de fúria, tentou refrear os nervos e medir com calma a possível situação” (Torga 2000: 99). Ele também tem seus momentos de recordação de seus tempos felizes em liberdade, como em: “Refrescou as ventas com a língua húmida e tentou regressar ao paraíso perdido. A planície... Um som fino de corneta. Estremeceu. Seria agora? Teria chegado, enfim, a sua vez?” (*idem*: 100).

As passagens acima mostram que Eo e Miura sentem uma dor que não é somente física, mas também emocional. Até que Miura, frente a toda esta dor que parece interminável, decide se atirar para os gumes afiados da faca do toureiro, acabando com seu sofrimento: “Calmamente, num domínio perfeito de si, Miura fitou-a bem. Depois, numa arremetida que parecia ainda de luta e era de submissão, entregou o pescoço

vencido ao alívio daquele gume” (*idem*: 104). Ao mostrar o touro calmo, optando por se entregar à morte, Torga, como já vimos, mas aqui aproveitamos para reforçar, está tornando visível a dor de Miura, enquanto nos faz pensar na dor e na morte de muitos outros touros que passam por touradas.

A análise dos aspetos anteriormente mencionados mostra como o filme e conto conseguem representar os animais sem homogeneizá-los, mesmo que em certas partes os torne antropomorfizados, explorando seus sentimentos e colocando-os no centro de suas próprias narrativas sem deixar, é claro, de servir para pensarmos na nossa atitude antropocêntrica perante os animais em geral. Ambos evitam uma visão completamente centrada no humano e não colocam os animais como meros tropos, dando a eles o protagonismo necessário para que sejam reveladas suas dores usualmente ocultas ou invisibilizadas. Vimos como se diferenciam nos recursos adotados para mostrar os sentimentos: com recurso ao olhar, câmara e presença de outras histórias paralelas no caso do filme e narrador onisciente e sentimentos descritos, considerando o conto. Em suma, as representações do animal aqui reforçam a importância da discussão mais contundente em relação ao sofrimento dos animais, ao passo que também rompem com visões simplicistas ao brincar com as fronteiras entre o humano e o não-humano. A aproximação entre filme e conto acabam também por redefinir nossa relação e o lugar destas espécies companheiras no contemporâneo.

NOTAS

* Shayla Calil de Barros possui licenciatura em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense e frequenta atualmente o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na vertente de Estudos Literários e Culturais, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem como interesse a zooliteratura e a discussão ética sobre os animais não-humanos a partir da Literatura, com foco nas literaturas portuguesa e brasileira.

¹ A divisão entre animais humanos e não-humanos estabelecida por Aristóteles sugere que os seres humanos são possuidores de razão enquanto os animais não (Clark 2012: 46). Apesar de considerar todos os seres vivos (animais humanos, não-humanos e plantas) como possuidores de *anima*, o filósofo estabelece relações hierárquicas entre estes seres, em que os animais seriam superiores em relação às plantas e os humanos seriam superiores aos animais (Gaitán/Dário 2024: 17). Sumariamente, no pensamento aristotélico: “humans, because of our rationality, our desires in general and our emotions in particular, become something different from what they are in nonhuman animals. In us, they are shaped or informed by the reason of adults when we are young and, as we grow older, they become informed by our own reason, for good or ill” (Hursthouse 2012: 129).

- ² Platão diferencia os seres humanos dos animais em detrimento da existência da razão naqueles. Neste caso, assim como temos em Aristóteles, o animal é subjugado pelos humanos pela sua falta de racionalidade: “Plato’s characterization suggests that man being rational is an animal of a higher order that deserves moral consideration and treatment completely different from that of animals” (Mawere 2010: 95).
- ³ São Francisco de Assis estimava os animais não-humanos como irmãos, tal como também fazia com outros elementos da natureza como, por exemplo, os astros e os humanos, e amava a todos igualmente: “Não eram apenas aos seres sencientes que S. Francisco de Assis tratava como irmãos: o sol, a lua, o vento, o fogo, todos eram irmãos e irmãs” (Singer 2008: 192). No entanto, tal como nos mostra Peter Singer em seu livro *Libertação Animal*, essa unificação a partir somente da compaixão nos oferece um perigo:

Se amarmos as rochas, as árvores, as plantas, as cotovias e os bois de igual forma, podemos perder de vista as diferenças essenciais que existem entre eles e, ainda mais importante, as diferenças que existem em grau de sensibilidade. Podemos pensar a seguir que, uma vez que temos de comer para sobreviver, e já que não conseguimos comer sem matar algo que amamos, não interessa o que matamos. (*idem*: 193)

- ⁴ O filósofo Jeremy Bentham, que defendia a teoria utilitarista, acreditava na igualdade moral para seu sistema ético. Desta forma, o autor considerava que a capacidade de sofrimento dos animais não-humanos seria o principal ponto para não aceitarmos a exploração destes (Singer 2008: 7).
- ⁵ É importante mencionar que *EO* é inspirado no filme *Au hasard Balthazar*, dirigido por Robert Bresson e lançado em 1966. Neste, vemos o nascimento de um burro que é adotado e batizado de Balthazar por uma família local. O animal permanece por alguns anos em uma fazenda, ao lado de várias crianças, dentre elas Marie, personagem que desempenha um papel central na trama. Após a morte de uma das crianças, a família decide abandonar a fazenda, deixando o burro com um fazendeiro que o utiliza para fazer trabalhos de tração. Com o tempo, Balthazar sofre um acidente e retorna para a fazenda, onde se reencontra com Marie. Ao longo de todo o filme, acompanhamos então o desenvolvimento das histórias de diversos personagens, todos ligados de alguma forma a Balthazar. Apesar das semelhanças, que residem no fato de acompanharmos uma história ligada a um burro, *Au hasard Balthazar* diverge de *EO* consideravelmente. Em primeiro lugar, o filme de Bresson não coloca o animal no centro de sua narrativa. Ao contrário de *EO*, em que o burro manifesta seu ponto de vista sobre o mundo, Balthazar parece simbolizar a figura de um peregrino que testemunha as bondades e as maldades dos seres humanos que o cercam. Em *Au hasard Balthazar*, as histórias dos humanos são mais importantes do que a do próprio burro, enquanto em *EO* o foco principal é na jornada do animal não-humano. Outro ponto de divergência é que *EO* demonstra um nível maior de independência e autonomia, explicitados nos momentos em que ele decide fugir de diversos locais (tais como a fazenda onde vai parar depois de ser levado do circo ou o refúgio em que fica logo depois). Balthazar, por outro lado, é um personagem mais passivo, cingido pelas ações dos humanos ao seu redor. Além disto, em *Au hasard Balthazar*, não há um debate mais explícito ou aprofundado sobre o sofrimento animal tal como ocorre em *EO*. Embora Balthazar sofra nas mãos de alguns humanos, estes momentos não usufruem de muitos dos recursos adotados em *EO* para questionar as atitudes e gerar empatia, recursos estes que servem para destacar situações de perigo, violência e sofrimento, e expor o descaso da indústria alimentícia e do entretenimento, conforme será discutido no decorrer deste texto.
- ⁶ *Desingularizing* representa um problema para a ética dos animais na medida em que o mecanismo serve para retirar dos animais não-humanos a materialidade e singularidade de suas vidas, ou seja, trata-se de um processo que os destitui do lugar de seres vivos. Esta maneira de vê-los acaba por nos fazer pensar nos animais não-humanos apenas em quantidade de matéria produzida, o que gera consequências importantes no que diz respeito também à diferenciação entre humanos e não-humanos: “humans and animals are at this point so ontologically different that their deaths have no possibility of even being thought together. When dead, humans are bodies, corpses; animals are carcasses or cadavers, if they are not destined for consumption” (Despret 2016: 83).
- ⁷ Vinciane Despret debate o termo *deanimalization*, cunhado por Catherine Rémy, que mostra como a morte dos animais não-humanos é transformada em outro elemento (geralmente um produto, como no caso da carne destinada ao consumo humano) que não mais rememora o que o animal existia antes. Despret ainda completa: “The dissimulation also operates materially through the methods of cutting, which results in new terms that are for the most part unrelated to anatomy: the prime cut, spider steak, leg, ham, rib steak, rack, side, filet, sparerib, shank, cutlet” (*idem*: 84).

Bibliografia

- Bresson, Robert (1966), *A Grande Testemunha*, Paris, Argos Films.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2013), *Dicionário de Símbolos*, V. Costa e Silva trad., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Clark, Stephen (2012), “Animals in classical and late antique philosophy”, in *The Oxford Handbook of Animal Ethics*, Nova Iorque, Oxford University Press: 35-60.
- Creed, Barbara & Reesink, Maarten (2015), “Animals, images, anthropocentrism”, NECSUS, nº1 < <https://mediarep.org/entities/article/7afff17d-f883-4793-b84e-96e119c26ed4>> (último acesso em 12/06/2024).
- Derrida, Jacques (2002), *O Animal que logo Sou*, F. Landa trad., São Paulo, Unesp.
- Descartes, René (2001), *Discurso do Método*, M. E. Galvão trad., São Paulo, Martins Fontes.
- Despret, Vinciane (2016), *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Faleiros, Monica de Oliveira (2008), “Entre a liberdade e a opressão: uma leitura comparativa de ‘Mago’ de Miguel Torga e a fábula ‘O lobo e o cão’”, *Tessituras, Interações, Convergências*, XI Congresso Internacional da ABRALIC: 1-7.
- Federico, García (2023), “Eo, la fábula del Asno y el cine de Jerzy Skolimowski”, *El Punte Rojo*, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/72374>> (último acesso em 30/05/2024).
- Gaitán, Ávila / Darío, Iván (2024), “Derechos humanos, derecho animal y crítica de la violencia especista. El lugar de la sintiencia”, *Análisis Jurídico – Político*, nº 11, <<https://ciencianacional.co/handle/123456789/122382>> (último acesso em 30/06/2024).
- Haraway, Donna (2008), *When Species Meet*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Hursthouse, Rosalind (2012), “Virtue ethics and the treatment of animals”, in *The Oxford Handbook of Animal Ethics*, Nova Iorque, Oxford University Press: 119-143.
- Iacona, Juliet (2016), “Behind closed curtains: The exploitation of animals in the film industry”, *Journal of Animal & Natural Resource Law*, vol. 12, <www.animallaw.info/sites/default/files/jouranimallawvol12.pdf> (último acesso em 12/06/2024).
- Maciel, Maria Esther (2011), “Políticas do animal”, in *Pensar/escrever o Animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, Editora da UFSC: 85-102.
- (2021), *Literatura e Animalidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (2023), “O espaço ‘zoo’ da literatura. Animais e os limites do humano”, *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, nº5, <<https://revistas.uminho.pt/index>>

- php/2i/article/view/4508> (último acesso em 17/06/2024).
- Mawere, Munyaradzi (2010), “Rethinking green revolution program: The impact of Mozambique’s fast-track green revolution program on the environment and animal rights”, *Journal of Ecology and the Natural Environment*, nº2, <<https://academicjournals.org/journal/JENE/article-full-text-pdf/3FA3E763438>> (último acesso em 17/06/2024).
- Neves, Márcia (2016), *Zooficções*, Lisboa, IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Nunes, Benedito (2011), “O animal e o primitivo: os outros da nossa cultura”, in *Pensar/escrever o Animal: Ensaios de Zoopoética e Biopolítica*, Florianópolis, Editora da UFSC: 13-23.
- Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina (1988), *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo, Ática.
- Robles, Mario (2016), *Literature and Animal Studies*, Nova Iorque, Routledge.
- Rocha, Denise (2020), “Tourada: a denúncia da cultura do sofrimento em Portugal. Reflexos na narrativa Miura (1940), de Miguel Torga (1907-1985)”, *Revista Diálogos Mediterrânicos*, nº 19, <www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/396> (último acesso em 29/05/2024).
- Silva, Sara (2008), “‘Os Bichos são homens e os homens são bichos’: leituras de *Bichos* de Miguel Torga”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 12, nº 2, <<https://hdl.handle.net/1822/60742>> (último acesso em 29/05/2024).
- Singer, Peter (2008), *Libertação Animal*, M. F. St. Aubyn trad., Porto, Via Óptica.
- Skolimowski, Jerzy (2022), *EO*, Polônia, Skopia Film.
- Torga, Miguel (2000), “Miura”, in *Bichos*, Lisboa, Planeta de Agostini: 97-104.
- Tyler, Tom (2021), “The Exception and the norm: dimensions of anthropocentrism”, in *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Cham, Palgrave Macmillan: 3-15.
- Waal, Frans (2019), *O Último Abraço da Matriarca*, P. Maia trad., Rio de Janeiro, Editora Schwarcz.

Transformative terrors: the devil, animals, and gendered predation in Robert Eggers' *The Witch*

Vítor Alves Silva*

Universidade do Porto

1. The animal-devil and its relation to the natural world in the cultural imaginary

Nos Robert Eggers' film *The Witch* (2015) has earned widespread acclaim for its meticulous portrayal of 17th-century New England. Set in the 1630's, the narrative follows a banished and isolated Puritan family, thrust into the unforgiving wilderness of rural America rural. Eggers' commitment to historical accuracy and atmospheric detail immerses viewers in a world fraught with existential dread and supernatural uncertainty but at the heart of *The Witch* lies a profound examination of the period's deep-seated anxieties about witchcraft, the devil, and the unknown forces of nature.¹

As the protagonist's family grapples with malevolent forces that seem to besiege their existence, they are haunted not only by external threats but also by symbolic elements of flora and fauna. Among these are shadows that linger too long, trees which loom too high, and the character of Black Philip, a black goat which eerily evolves from mundane livestock to the corporeal manifestation of Satan himself. This transformation of Black Philip into the devil is more than a narrative gimmick; it's a deep signifier tied to layers of historical, cultural, and religious meaning, as well as a strong argument as to why the spatial setting feels so oppressive in the film. The merging of Satan with the wilderness challenges traditional dichotomies of good/evil and civilization/wilderness,

suggesting instead a more complex relationship where evil is not only external but also immanent within the natural order.

To date, scholarly discussions have extensively examined the theological and cultural implications of Satan's portrayal in art and literature, and though a lot of attention has been paid to the devil's representation as an animal in particular, as well as to his connections to the natural world, the associations between the two still reveal a compelling nexus which demands more scholarly attention productive in research. This chapter seeks to expand on existing discourse, thus challenging viewers to reconsider the film's contributions regarding the concepts of evil and nature.

In "The Sign of the Cross: Georges Méliès and Early Satanic Cinema", film scholar Russ Hunter emphasizes that early depictions of the Devil often stressed his bestial and animalistic qualities, drawing from the rich symbolism and cultural motifs of demons in pagan religions (Hunter 2021: 22). These ancient traditions, prevalent long before the advent of Christianity, frequently associated malevolent forces with animals, reflecting a broader human fascination with (and fear of) the wild and untamed aspects of nature. The "classic image of Satan with horns and cloven hooves" (Weinstock/Hansen 2021: 3-4), reminiscent of the Graeco-Roman god Pan suggests that the association between evil and animals predates Christianity by centuries.

The depiction of the devil as an animal was, in truth, uncommon in the Christian tradition prior to the sixth century, as belief in his existence had not yet been formalized. It was established by the Council of Constantinople in AD 547, which pronounced Satan as eternal and deemed it heretical to deny his existence (cf. Wyman 2004: 3). With the codification of a belief in Satan, artistic representations began to appear, initially depicting him as a human or humanoid figure. Though this notion has not vanished from our cultural imaginary (in many horror films, such as *The Witches of Eastwick*, *Angel Heart*, *The Devil's Advocate* and even a section of *The Witch*, the humanoid form Satan takes is, in fact, in line with earlier Christian conceptions), it is less concordant with contemporary Christianity. By the eleventh century, Satan's representation in Christian art had already morphed into the monstrous and animalistic form we are accustomed to today. Although the Bible does not offer a detailed physical description of Satan, it does associate him with the ancient serpent in the *Book of Revelation* (12: 9), referred to as "the devil and Satan, who deceived the whole world" (*ibidem*). This biblical imagery connects Satan with cunning and predatory instincts, making it easier see how the historical gap between representations (from humanoid to beast) could be bridged:

When many people think of the Devil, they picture a satyr-style figure with horns and a tail, usually colored red and carrying a pitchfork. The best [filmic] example would be of Tim Curry's character in the 1985 film *Legend*. In later medieval art, around the turn of the eleventh century, Russell points out that Satan became a monster and was symbolized by the color red. The most common animalistic characteristics assigned to the Devil were horns, a tail, and wings, and the most recurrent creature forms were 'serpent (dragon), goat, and dog'. Russell further explains, animal and monstrous demons tended to follow the forms suggested by Scripture, theology, and folklore, such as snakes, dragons, lions, goats, and bats. (Wyman 2004: 7-8)

By medieval times, the idea of Satan as a beast had become well established. Medieval and early modern societies were rife with anxieties about the unknown and the uncontrollable aspects of their world. The use of animal imagery to codify Satan in church doctrine and art served to channel these fears into a tangible enemy, and the intersection of theological doctrine and cultural malaise perpetuated for times to come the notion of Satan's association with animals, further reinforcing the symbolic dichotomy between animality and malevolence in western thought.

As Puritan beliefs took root in colonial America, European notions of Satan as an entity that manifests himself in animal form crossed the Atlantic. Puritan theology, deeply rooted in Calvinist doctrine, viewed the world through a lens of stark dualism – dividing existence into realms of good and evil, with humanity's ultimate fate predetermined by divine providence (Hall 1990). This theological framework fostered a pervasive fear of the Devil's influence, whereby Satan was believed to actively tempt and corrupt individuals. Puritans therefore viewed their harsh environment as a battleground between God and Satan, with natural disasters and hardships often interpreted as signs of divine displeasure or diabolical intervention – the wilderness of the New World was not only a physical landscape but also a spiritual chess board, where God's chosen people faced constant trials and temptations from demonic forces.

Towards the very end of the Middle Ages, texts like the *Malleus Maleficarum* had already entrenched and perpetuated problematic notions within the cultural imaginary, including the belief that witches could transform into various beasts to perform dark rituals. The meeting between the natural world and Puritan theology, aware of all the aforementioned developments, contributed to a deep-seated paranoia about the wilderness and its inhabitants.² The Puritans viewed the untamed forests as a territory

where Satan's influence was palpable, with every rustling leaf and lurking creature potentially concealing malevolent intent. Trees, especially those that were old and gnarly, were believed to harbor spirits and serve as meeting places for witches and demons.³ This perception was deeply ingrained in Puritan literature and sermons, which often depicted the wilderness as a chaotic and dangerous realm populated by wolves, serpents, and other creatures symbolic of sin and temptation. The fact that the film is set in this historical context is not coincidental, and the animalistic depiction of Satan in *The Witch* ties into this rich, if unsettling, tradition, both formally and narratively.

2. Animals, horror film and Black Phillip

In recent years, animals have notably become a topic of interest in the humanities, and scholars have tried in multiple ways to challenge the human-centric ways in which we think about the world. Key figures in this movement include Donna Haraway, whose studies about cyborgs and companion species shake up the ontological boundaries between humans and animals, and Ted Benton, who delves into the ethical dimensions of human-animal relationships within environmental philosophy. As horror film academic Dominic Lennard provocatively asserts, "we may wish to flatter ourselves that merely being human endows us with some unique moral specialness; [but] there can no longer be a divine or absolute line with homo sapiens on one side and the rest of the animal kingdom on the other" (2019: 13). In a time which poses many challenges to grand narratives, it is also important that we broadly reconsider the ways in which our media networks build animal narratives.

Horror cinema has a tendency to portray animals in a negative fashion. Animals normally appear as agents of evil or terror, and they serve as a means through which societal anxieties and cultural conflicts are refracted. Films which mobilize animals in this way tend to not only exploit primal fears of predation and vulnerability but also reflect deeper anxieties about human identity, morality, and the natural world. According to biologist Michele Chiacchio and neuroscientist Alessandro Pigoni, "animals are one of the most common triggers of human fears", even if the "threat posed by most [...] species, at least in Western countries, is vastly reduced" (Chiacchio/Pigoni 2022: 701-702). This phenomenon can probably be explained by the fact that while we may not be currently "under threat from predators, [our] distant ancestors were" (Lennard 2019: 5-6):

Throughout evolutionary time, precautionary behavior has paid off. Giving a start at the sound of a rustle in the bushes, even if it turned out to be nothing, was a small “cost” if it helped protect us against getting wiped out. This biases our development toward an optimal level of anxiety, including fearful but biologically cheap “false positives,” like flinching. In excess amounts, anxiety becomes maladaptive, but when it comes to serious threats, being scared kept us safe. Serious threats would often have been animals – and we’re still ready for them. (*ibidem*)

The fact that horror films use animals in such a way is very obviously a biological holdover but it also perpetuates a skewed perception of animals as inherently dangerous or malevolent beings. Photographer, actor and researcher Kelly J. Wyman, for example, specifically mentions, “the use of dogs as [...] symbolism seen in Devil movies” (Wyman 2009: 308), of which the prime examples would be *The Exorcist* and *The Omen* – the first uses evil dogs at the beginning of the film when the priest is in the Iraqi desert, and the second has an evil dog act as a guardian of the antichrist (*ibidem*). It is also true that monsters are often portrayed as having animal features, both in appearance and behavior: “it wouldn’t take a zoologist to determine that animals are a common inspiration for their design, whether it’s the use of sharp claws, scaly skin or other stereotypically monstrous features. [...] It is clear that we can read their outer physical appearance and demeanor as if they were real creatures” (Acunã 2022: 3) and that there’s a very real connection between animals and fictional media monsters. Film scholar Nikolas Schreck notes that an essential feature of horror cinema is the “devolution” of its antagonists to “an animal state”, listing the example of the very intriguing *The Blood on Satan’s Claw* and the transformation of one of its characters (cf. 2000: 148). Finally, as Modernism specialist Randy Malamud argues, there’s the issue of the commodification of animals in media, which transforms them into mere spectacles for human entertainment, erasing their intrinsic value and ethical standing (Malamud 2012). Is horror media a problematic matrix for thinking about animals?

Interestingly, the most recent on the topic at hand disputes this negative bias. Scholars such as Gregersdotter, Høglund & Hallén have examined how animal-centered horror cinema disrupts the Enlightenment project of human domination over nature, revealing the inherent instability of these boundaries and acting as instruments of symbolical liberation:

A crucial observation here is that the animal has suffered the same fate as ‘the Oriental’ in the body of culture, science, and tradition that Edward Said termed Orientalism in his influential contribution to postcolonial discourse analysis. Indeed, the animal in animal horror cinema is often represented as a (monstrous) Other to the Western subject [...] Animal horror cinema often enacts precisely this disruption. An important tradition of animal horror cinema envisages a just and necessary animal revenge. (Gregersdotter *et alii* 2015: 10)

The function served by the black goat in Robert Eggers’ *The Witch*, which I argue being the Satan-incarnate figure of Black Philip, is therefore explained by Philip Armstrong. In “The Postcolonial Animal” (2002), the author notes:

Defined as that bit of nature endowed with voluntary motion, the animal resists the imperialist desire to represent the natural – and especially the colonial terrain – as a passive object or a blank slate ready for mapping by Western experts. (Armstrong 2002: 415)

The film’s narrative begins with the banishment of our protagonist Puritan family from their small settlement over a religious dispute. Seeking to build a new life, they build a farm on the edge of a dense, unwelcoming forest. The family consists of William, the stern father, Katherine, the devout mother, their older teenage daughter Thomasin, young son Caleb, and fraternal twins Mercy and Jonas, along with their infant son Samuel. Soon after settling, strange and terrifying events begin to plague the family.

While Thomasin is playing with Samuel near the woods, he suddenly disappears, presumably taken by a witch who lives in the forest. This event sets off a chain of misfortunes, including failing crops and animal illness. Katherine falls into deep mourning, and the family starts to turn on one another, with Thomasin bearing the brunt of the suspicion. Caleb ventures into the forest, returning home in a delirious state and eventually dying after a violent fit. The twins, Mercy and Jonas, claim that Black Philip, the family’s black goat, speaks to them, and are quick to accuse Thomasin of witchcraft. As tensions escalate, the family’s livestock are found slaughtered, and the twins disappear, with William becoming convinced that Thomasin is responsible for their misfortunes. In a fit of rage, William is killed by Black Philip.

Desperate, Katherine accuses Thomasin of causing all their woes and attempts to strangle her. Thomasin tearfully ends her mother’s life, seeking answers from Black

Philip, which speaks with a human voice, transforming into a lavish man. He offers her material goods – butter, a pretty dress – and urges her to sign a sinister-looking book. After agreeing, Thomasin ventures into the forest fully naked, finding a coven of witches around a bonfire, which soon begin to frenzy, laugh and even levitate.

Though we've discussed the origins of the goat motif and its association with devilish representation, it is important to recognize how Black Philip disrupts and enriches this tradition. To fully grasp Black Philip's significance, we must first understand the oppressive context surrounding Thomasin in *The Witch*. Thomasin lives under the rigid and austere rule of her Puritan family, where strict religious and patriarchal norms dictate every aspect of existence. The Puritanical worldview is deeply entrenched in notions of sin, guilt, and divine punishment, especially harshly imposed upon women. Thomasin's accusation is not warranted, and she becomes (rather interestingly, one might add), a sort of scapegoat, blamed for all hardships. This oppressive environment leaves her with little agency, subjecting her to severe violence and scrutiny.

As a manifestation of the devil, Black Philip challenges the Puritanical dichotomy of good and evil, civilized and wild, by deliberately and actively intruding. His presence in the farmstead, and later his direct interaction with Thomasin, are tools of the intrusion of the natural and the supernatural into the ordered world of Puritanism. Their employment culminates in the violent destitution of the family's capability of 'taming' the wild woods and nature surrounding them. When Black Philip speaks to Thomasin and invites her to "live deliciously" (Eggers 2015: 1:24:12), he offers her a seductive alternative to her oppressive life (to rigidly structured dichotomies). This invitation defies the patriarchal and religious institutions which have oppressed her gender and impedes any sort of totalizing projection of Puritan essentialism onto the natural world. The natural animal-devil transgressor, constantly crossing into the realm of the living, halts the forceful colonization of the land, through elements which undermine the family's domestic harmony and refuse to allow for its existence in the surrounding territory. Cultural studies scholars Blackmore and Pugh mention Black Philip's disruption or displacement of the family is one that is equally carried out by the family members themselves, who constantly destabilize their own "so-called natural roles" (Blackmore/Pugh 2023: 264): "parental roles are filled by children; daughter Thomasin questions the authority of both her father and God; and babies are replaced by animals. Nature refuses to be brought to rule by human structures and expectations, both within the family structure and their surrounding environment" (*ibidem*). Even

if “the primary animal adversary that is in the film is the family’s goat, Black Philip” (*ibidem*), there seems to be a fundamental incapacity to adapt on behalf of the family, as if their rigid neo-colonial attempts are ontologically impossible. Black Philip is the materialization of that impossibility, that fundamental disconnection.

Theologist Alan McGill, in writing about the film, describes Black Philip as, quite literally, an expiatory goat, tracing the goat motif back to Leviticus 16:10, where a goat, laden with sins, is sent into the wilderness, epitomizing both purification and the burden of moral transgression:

Mercy and Jonas and later, Thomasin, identify their goat, Black Philip, as a manifestation of the devil. While the image of a horned devil reflects many strands of ancient tradition, [...] it also evokes the motif of the scapegoat [...] Leviticus 6:10 envisages a goat being cast into the wilderness each year, vicariously, and involuntarily, bearing the sins of the people of Israel. (McGill 2018: 411)

Black Phillip is, figuratively, the goat which will expiate Thomasin of the sins which have been wrongly imposed on her. As Thomasin abandons her family and joins the coven of witches in the forest, she aligns herself with the wild, untamed forces represented by the goat. Her body language gives way to a seamless dance of frenzied gestures which border that of a fluid negotiation between perceived animal and human behavior, suggesting that the human-animal divide itself is an artificial construct which can be navigated or blurred rather than adhered to. She doesn’t merely abandon her humanity to become something ‘other’ (fully animalistic or demonic), but instead transcends human constraints without fully discarding her humanity. She aligns herself with forces that are beyond human comprehension, embracing both her human agency and the raw power of the natural world, effectively subverting the established social order and the strict dichotomization of puritanical frameworks, and reclaiming her agency as a person. As Blackmore & Pugh write, “eventually, Thomasin abandons all Puritan modernity and the colonizing religion she came with to embrace the natural indigenous landscape and its ancient powers – she is no longer a threat to the folk horror landscape and instead is welcomed to become a part of it” (Blackmore/Pugh 2023: 263). They go on to engage with Bacon’s analysis of *The Witch* and its portrayal of the dangers inherent to both the alien landscape and religious extremism. They cite Bacon’s observation that “the environment outside the compound is one that is inherently dangerous, a world beyond

the strictures of spiritual and social guidance that keep the faithful safe” (Bacon 2020: 76) and propose that any of the aforementioned “strictures, deeply rooted in the Law of the Father, suggest that while the family’s intrusion into the uncivilized wilderness creates instability and danger, it simultaneously opens a path toward liberation” (Blackmore/Pugh 2023: 263). The forest becomes a space imbued with what Bacon describes as “dark forces that do not take kindly to human incursion, particularly when the invaders are unwelcome human colonizers representing change and the exploitation of natural resources” (Bacon 2020: 76). These forces work to isolate Thomasin and dismantle the patriarchal and religious structures that have both protected and constrained her. Ultimately, Thomasin’s absorption into the wilderness is symbolized through her removal of clothes, “a symbolic shedding of the world she is now leaving to be provided with new clothes that belong to this ancient ecosystem” (Bacon 2020: 79).

3. Femininity, witchcraft, nature and predation

Portrayals of witches range from beautiful young women with a magical aura, to figures as old as time and attuned to the ancient entities which rule the landscape, to grotesque animal shapeshifters. They can, in effect, also be incubi-succubi figures. Witches’ connections to nature and ancient forces imply that they have knowledge and power that defies human laws and religious doctrines, and they are cast as primeval entities which sinfully reject a super-imposed divine order. The beauty or animals they are iconographically linked with are often tied to the sins of lust, gluttony, or violence. As such, it should come as no surprise that in folkloric and literary traditions, the figure of the witch intersects heavily with themes of femininity, nature, and predation.

The concept of the monstrous-feminine, as articulated by feminist film theorist Barbara Creed (1993), encompasses figures that disrupt patriarchal norms and embody fears concerning female sexuality, power, and autonomy. This framework provides a valuable lens through which we can analyze these representations analyzing these portrayals. Creed implicitly connects the monstrous-feminine to animality by highlighting how both are positioned as ‘other’ or outside the boundaries of societal norms – animals are often seen as primal, instinctual, and uncontrollable, much like female sexuality is depicted in its monstrous form in its monstrous form. The monstrous-feminine can thus be seen as a symbol for the animal-predator: the perceived wildness or untamed nature of female desire using animality as metaphor to explain the perceived dangers or disruptive potential of women’s sexual agency. Both

draw on men's fears of women's bodies (or animal bodies) and attempt to rigidly tame and control them, or otherwise shun them when no other options are available. When "Thomasin's adolescent brother, Caleb, experiences erotically charged reverie [...] in the forest", for example, "Thomasin [...] accuses the twins of making 'covenant with the devil'" (McGill 2018: 412).

After that sequence, William immediately characterizes the twins as being themselves the devil. That the patriarch should indict the 'other', "not only for consorting with the devil, but as the very embodiment of the devil" (*ibidem*), effectively "characterizes human adversaries as hopelessly irreconcilable enemies with whom there can be no dialogue" (*ibidem*). In fact, what is on display here is a process of de-humanization. Thomasin's journey as a character undergoes a similar trajectory (she becomes an otherworldly, disconnected, 'other' creature with little to no human agency), but it is also countered by the inherent tension of the process of 'animalization', as she is an accused witch (with all the *mythos* it might entail) and a predator of the institutions which bind her.

Creed's concept of the 'monstrous family' extends this idea into family relations – the monstrous family represents dysfunctional or threatening familial dynamics, where traditional roles and relationships have been disrupted or distorted. The idea that Satan's lineage must be assured via procreation is an old one in art of all kinds, and one that's very prevalent in horror film, perhaps best expressed by the well-known *Rosemary's Baby*. In many films, the antichrist is very much an animal-like creature (Wyman 2009: 302). Female sexuality within such contexts can be seen as monstrous via association, with the woman becoming the one who births evil.

In *The Witch*, the absence and subsequent erasure of the mother figure are fertile ground for ecofeminist and postmaternalist themes. Anolik (qtd. in Hauke 2021: 52–53) underscores how Thomasin's homicide of her mother Katherine symbolizes a radical departure from patriarchal and colonialist ideals of maternal affection. While a shocking act, it's a major stepping stone towards the liberation of Thomasin from the suffocating expectations of Puritan womanhood. When Black Phillip instructs Thomasin to disrobe, it marks not just a physical unveiling but a symbolic shedding of societal norms and expectations, revealing her readiness to embrace a new, mixed identity, outside the constraints of patriarchal control and 'natural' womanly roles – one that is more in tune with her 'animalistic' inner sexuality and the natural powers which surround her:

Only when Thomasin rids herself through matricide of her ascribed role model and thus of the maternalist fantasy of Puritan womanhood embodied in Katherine can she see clearly what is at stake for the rest of her life. With the colonialist mindset and patriarchal structures that dominated her family now gone, Thomasin asks Black Phillip to speak to her and agrees to sign herself over to him in exchange for a delicious life full of butter and pretty dresses. When the goat commands her to remove her clothes, the girl obeys and presents her naked body as a kind of tabula rasa signaling the beginning of her new life. Partially covered in Katherine's blood, Thomasin is marked by the corporeal traces of the mother as a spawn of patriarchy and carries with her not only the essence of the woman who created her but also a visible reminder of her wish to separate from the mother. (Hauke 2021: 52–53)

Moreover, Hauke's analysis adds depth to the ritualistic and symbolic dimensions of Katherine's death. The image of Katherine's blood seeping into the earth suggests a sacrificial act – one that restores natural balance and perhaps signifies a rejection of the colonialist appropriation of the land, as “Katherine's dead body remains on plantation ground, the rest of her blood seeping into the soil, nourishing the earth: a seemingly ritualistic sacrifice of the demanded by the witches – arguably as agents of the land as punisher – to restore natural balance and equality” (*ibidem*). By subverting traditional horror tropes and embracing ecofeminist perspectives, Eggers invites viewers to reconsider the role of women and nature in storytelling and society. The film challenges viewers to confront the implications of patriarchal structures on both human relationships and the environment, urging a reevaluation of how narratives can inspire ecological stewardship and feminist empowerment.

In conclusion, Eggers' *The Witch* taps into a rich tradition that associates malevolent forces with nature, echoing medieval and Puritan beliefs according to which the wilderness was a realm of diabolical influence. *The Witch* not only leverages historical and cultural motifs of animalistic evil but also challenges traditional human-animal boundaries within the horror genre. By transforming from a mere goat to a Satanic figure, Black Philip becomes a symbol of both primal fears and the inherent instability of human attempts to dominate nature. Through Thomasin's journey, the film equally illuminates the transformative potential of embracing the monstrous feminine and reconnecting with the natural world can have. As audiences engage with its rich symbolism and thematic depth, *The Witch* invites them to envision a future where gender equality and environmental sustainability are intertwined.

NOTES

* Vítor Alves Silva is a visual artist, researcher, and curator. His primary research focuses on cinema studies and adaptation processes between literature and cinema, though he often writes on tangent issues pertaining to intermedial studies and media in general. He maintains a personal interest in side projects encompassing queer and women's themes. As an artist, Vítor has organized several art exhibitions of original work, in some of the most prestigious national museums and institutions, such as Centro Português de Fotografia and Museu de Aveiro Santa Joana. As a researcher, he has published scholarly articles in various academic journals and actively participates in national conferences relevant to his interests. He is one of the founders of the photography nucleus CÍRCULO.

¹ For a recent introduction to the topic of witchcraft and cultural panic, see Sharpe 2020.

² Despite the negativistic connotations here attributed to the New World, which are necessary for the argument being built, it's important to mention it has also historically constituted itself as a site of abundance, spontaneity and regeneration. For more information, see Smith 2007.

³ See Karlsen 1998, for more information.

Works Cited

- Armstrong, Philip (2002), "The postcolonial animal", *Society & Animals*, vol. 10, nº 4: 413-149.
- Bacon, Simon (2020), *Eco-Vampire: The Undead and the Environment*, Jefferson, MacFarland & Company.
- Benton, Ted (1993), *Natural Relations: Ecology, Animal Rights and Social Justice*, London, Verso Books.
- Blackmore, Melody & Pugh, Catherine (2023), "Better the devil you know: feminine sexuality and patriarchal liberation in *The Witch*", *Journal for Cultural Research*, vol. 27, nº 3: 256-271.
- Chiacchio, Michele & Pigoni, Alessandro (2022), "Red in tooth and claw: a review of animal antagonistic roles in movies", *People and Nature*, vol. 4: 701-710.
- Creed, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- Eggers, Robert (director) (2015), *The Witch* [Motion Picture].
- Acuña, Emilio (2022), *The Influence of Fear of Animals in Horror: A Semiotic Analysis of Zoomorphic Creatures in Cinema*, Master's Dissertation in Semiotics, University of Tartu.

- Gregersdotter, Katarina, Hoglund, Johan & Hallén, Nicklas (2015), *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*, London, Palgrave Macmillan.
- Hackford, Taylor (director) (1997), *The Devil's Advocate* [Motion Picture].
- Haggard, Piers (director) (1971), *The Blood on Satan's Claw* [Motion Picture].
- Hall, David (1990), *Worlds of Wonder, Days of Judgement: Popular Religious Belief in Early New England*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hansen, Regina & Weinstock, Jeffrey Andrew (2021), "Introduction: giving the devil his due", in *Giving The Devil His Due: Satan and Cinema*, New York, Fordham University Press: 1-14.
- Haraway, Donna (2016), *Manifestly Haraway*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hauke, Alexandra (2021), "The wicked witch in the woods: puritan maternalism, ecofeminism, and folk horror in Robert Eggers' *The Witch*: a New-England folktale", *Gothic Nature*, vol. 2: 37-61.
- Hunter, Russ (2021), "The sign of the cross: Georges Méliès and early satanic cinema", in *Giving The Devil His Due: Satan and Cinema*, New York, Fordham University Press: 15-26.
- Karlsen, Carol (1998), *The Devil in the Shape of a Woman: Witchcraft in Colonial New England*, London, W. W. Norton & Company.
- Lennard, Dominic (2019), *Brute Force: Animal Horror Movies*, Albany, State University of New York Press.
- Malamud, Randy (2012), *An Introduction to Animals and Visual Culture*, London, Palgrave Macmillan.
- McGill, Alan (2018), "The witch, the goat and the devil: a discussion of scapegoating and the objectification of evil in Robert Eggers' *The Witch*", *Theology Today*, vol. 74, nº 4: 409-414.
- Miller, George (director) (1987), *The Witches of Eastwick* [Motion Picture].
- Parker, Alan (director) (1987), *Angel Heart* [Motion Picture].
- Polanski, Roman (director) (1968), *Rosemary's Baby* [Motion Picture].
- Scott, Ridley (director) (1985), *Legend* [Motion Picture].
- Sharpe, James (2020), *Witchcraft in Early Modern England*, New York, Routledge.
- Smith, Henry Nash (2007), *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press.

- Wyman, Kelly J. (2004), "The devil we already know: medieval representations of a powerless Satan in modern American cinema", *Journal of Religion & Film*, vol. 8, issue 3, article 7: 1-19.
- (2009), "Satan in the movies", in *The Continuum Companion to Religion and Film*, New York, Continuum Books: 300-309.
- Institoris, Heinrich, 1430-1505 (1494), *Malleus Maleficarum*, Nuremberg, Anton Koberger.

A Restless Haruspex: living and dying (with) animals in PJ Harvey's *Orlam* (2022)

Ana Bessa Carvalho*
Universidade do Minho

A Prayer at the Gate

Since the early 90s, Polly Jean Harvey (1969-) has been a disruptive voice in the music scene. Songs such as “Man-Size” and “50ft Queenie” (1993), which still sound aggressively innovative today, were radical hymns of liberation from the dominant male presence in rock, working as calls to overrule patriarchy in its manifold damaging shapes. Lately, Harvey has started writing poetry and the case study of this essay is her most recent effort: the narrative poem *Orlam* (2022), which draws from her experience of growing up in rural Dorset and her direct contact with the local fauna, flora, and folklore. For a deeper level of intimacy with this landscape, Harvey made the unexpected and bold decision of writing *Orlam* in the Dorset dialect. Although the dialect has fallen into disuse, it was immortalised in Thomas Hardy’s novels and William Barnes’ poems. In *Orlam*, Harvey brings the dialect back to life; the poems appear in two versions, one with elements from the Dorset dialect, and another one without the use of the dialect. The font of the poems shifts from light grey to black: the denser the dialect, the darker the font, as the versions without the dialect appear as spectral variations of those written with the use of the dialect, at times barely visible on the page. The book also includes a glossary, as well as expansively detailed descriptions of Dorset’s fauna, flora, and superstitions that will certainly feel unfamiliar to most readers. Extensive footnotes were added to the poems, to aid the reader in the process of understanding what the

poem is referring to, particularly when Harvey writes about specific elements of Dorset folklore (namely that eating hare or rabbit brains is said to correct the behaviour of a difficult child, that blackberries should not be eaten after September, as the devil has spat on them, that a bed filled with wood pigeon's feathers will never bring peace to the one who dies in it, or that a bird flying into the window of an ill person is an omen of death). These details, in which an ancient knowledge of nature and pure superstition are firmly intertwined, provide the reader an intimate glimpse of Dorset, through its language, natural environment, and local folklore, depicting fauna and flora as fertile resources for cultural knowledge and myth.

Orlam also makes vast use of intertextuality – by recurring to superstition, oral tradition, ancient folklore songs, religious iconography, Romantic poems, and the songs of Elvis and Pink Floyd – to give shape to a narrative that depicts a year in the life of a nine-year-old girl named Ira-Abel, who stands at the threshold between childhood and adulthood, as she wanders the Dorset woods “[i]n search of love from ghosts and sheep” (Harvey 2022: 162). The book also provided the lyrics for Harvey's latest album, *I Inside the Old Year Dying* (2023), a detail that highlights the intertextuality of the book, as it was reshaped into songs through a process of adaptation that seems only natural given the sonic richness of the Dorset vocabulary and its musicality, as well as the strict rhyme that marks certain poems, shifting between childlike lullabies and macabre depictions of rural life.

The book is divided into the twelve months that encompass Ira-Abel's shift into adulthood, a transition that is forced upon her by an early non-consensual sexual encounter at the hands of her neighbour Emerson. As she experiences violence, grief, and extreme loneliness, nature proves to be Ira-Abel's best companion, as the child is unable to make friends and is neglected by her human family, spending her days in “the company of Gore Woods / its ghost, cow parsley and soft moss” (idem: 72), where she “wept intimacies / into crypts of bracken and fern” (*ibidem*). *Orlam* is as much about renewal as it is about death: its title refers to the “all-seeing eye of the dead lamb” (idem: 5) that Ira-Abel bottle-fed, who was killed by rooks, a bird similar to a crow. This disembodied eye embodies a god-like presence that oversees the life and death of the inhabitants of UNDERWHELEM, the fictional place where the characters of *Orlam* live (and die), who vows to protect Ira-Abel from the many dangers that she faces, as a reward for having been taken care of, while alive, by the girl.

The world of *Orlam* is ethereal, macabre, fantastical: besides the lamb, named by Ira-Abel as Mallory-Sonny, with its seeing-all eye, Ira-Abel also establishes a relationship with Wyman-Elvis, the ghost of a dead soldier who now haunts the Gore Woods, and whom Ira-Abel sees as a figure of Christ, an image also embodied by Mallory-Sonny, *Orlam*'s own sacrificial lamb. The Gore Woods are also populated with phantoms to whom Ira-Abel refers to as chalky children with "a thousand ghostie-children's faces" (*idem*: 2), who materialize in several poems throughout the narrative and who, like Ira-Abel, have grown and turned into echoes from a different time, leaving behind traces of chalk from the white cliffs of Dorset. "On I march to my child-death" (*idem*: 260), claims Ira-Abel, as she joins the other "chalky children of evermore" (*idem*: 274). Moreover, the ghost of Wyman can also be interpreted in a two-fold fashion: on the one hand, as the lingering effects of war (and its perpetual presence), and on the other hand, as Ira-Abel's traumatic response to the episode of sexual violence. These ghosts hover between timelines, suspending time due to the inability of those who are haunted by them to move forward and beyond the trauma. This understanding of the ghost as an effect perceived in the present of unresolved trauma from the past is sustained by Roger Luckhurst in *The Trauma Question* (2008), where he writes that ghosts are "the signals of atrocities, marking sites of untold violence, a traumatic past whose traces remain to attest to a lack of testimony" (2008: 93).

In *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry* (2014), Aaron M. Moe writes that zoopoetics "open up possibilities as they become rich borderlands of energy exchanges between poet and animal, animal and poem, poem and reader, animal and reader" (24). This understanding of zoopoetics as opening up possibilities of intersection and encounter seems rather productive when reading *Orlam*, which is in itself an exercise on the liminal, given that its narrative takes place at the threshold between life and death, and the human and the non-human in its use of nature, animals, and ghosts. The first poem in *Orlam* highlights this liminality, particularly between stages of life, as Ira-Abel's "childhood died" (Harvey 2022: 2) and "all souls under *Orlam*'s reign / made passage for the *born again*" (*ibidem*). The poem is appropriately titled "A Prayer at the Gate", the gate being a space between one stage and another, while the subtitle of the poem reads "January 1st, Gore Woods". In the poem, Ira-Abel resembles the ancient god Janus, a two-headed figure who gazes both backwards and forward, who is often associated to doorways, changes, and transitions. It is from Janus that the month of January received its name, a month that symbolises the beginning of a new

year and the end of another at the same time. Like Janus, Ira-Abel stands at the gate, looking simultaneously ahead and behind her, at the intersection between the death of childhood and the birth of adulthood: “[s]o look behind and look before / at life a-knocking at death’s door” (*ibidem*).

In *Orlam*, Harvey proposes a new language for living and dying *with* nature, a language that reaches into the past and the spectral presence of a dying dialect for a new poetics of nature writing, one that is marked by an extremely detailed knowledge of fauna and flora. As the year passes, nature changes around Ira-Abel – and so does she. The results of these changes are then translated into an unconventional epic poem that narrates the encounters between the body of a young girl and the natural spaces and animals with whom she shares her life, a narrative that puts into practice Moe’s definition of zoopoetics as “the process of discovering innovative breakthroughs in form through an attentiveness to another species’ bodily *poiesis*” (2014: 10). While reading *Orlam*, Maria Esther Maciel’s definition of zoopoetics also echoes in one’s mind:

It is possible to claim that both – zooliterature and zoopoetics – allow us to understand animals, animality, and human/non-human interactions through the senses and imagination. Thanks to the fictional and poetic experiences of writers, we cross the borders between species and we have access to the other margin, the one of non-human animals, in an encounter with the animality that is inside us.¹ (2023: 65)

This chapter proposes an ecocritical and a zoopoetic approach to *Orlam*, as suggested by Frederike Middelhoff and Sebastian Schönbeck (2018) in *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecozoetics*, who write that animals and the environment are intrinsically connected,² an aspect that is particularly prominent in *Orlam* in the way that the book draws on animal and other natural imagery to create an immersive experience in zoopoetics. I propose that *Orlam* is written *with* animals, i.e. they feature not merely as symbols or metaphors, but also as subjects with their own voices, agency, and networks of relationality to both human and non-human animals.

In *Orlam*, childhood is portrayed as a liminal state between distinct stages of life, a transitional space similar to the interstice between life and death, which materializes itself through the presence of spectres, in a process of haunting that makes of *Orlam* a lost artefact from a distant time, an aspect that is also reinforced by the use of the Dorset dialect. Ira-Abel also emblemizes this suspension of time, given that she seems to

be asynchronous with human time, as she wanders the Woods “stumbling in outsized boots / through the wrong era / cradling the pale blue / sick-bowl of childhood” (Harvey 2022: 74). Ira-Abel seems to be closer to the time of nature – “arboreal time” – due to the fact that her body, and the bodies of the trees and other vegetal life that surround her, are synchronised in the process of ageing. The ghost of Wyman-Elvis and the spectral figures of chalky-children who, like Ira-Abel, must leave behind their childish selves and embrace adulthood – and, consequently, the incredibly normative world of humans – also enact a temporal dislocation, given that the figure of the ghost embodies a “haunting absent presence of another time in our time” (Luckhurst 2008: 81).

I also propose that, through the depiction of the sexual violence to which the young Ira-Abel is subjected, and the references to sexual violence perpetuated by humans against animals, *Orlam* also calls for an acknowledgement of interspecies violence, by comparing it to the violence that humans also enact on each other, particularly on those perceived as more fragile and without agency (such as children and animals). Moreover, *Orlam* also suggests that animals exist outside gender difference, an interpretation that will also be briefly addressed in this essay, while analysing to the various episodes in which Ira-Abel comments on her gender fluidity, an aspect that can also be perceived as another liminal state that must be resolved when the child reaches adulthood, and therefore, must be inscribed in a two-gender binary system (although children are inscribed in this system by several institutions, such as the family, schools, and hospitals, from the moment they are born). Ultimately, this essay suggests that *Orlam* can be perceived as a rich tapestry of “the mutual imbrication and entanglement of the material and the semiotic, the body and the text, the animal and the word” (Driscoll 2018: 4), through the depiction of Ira-Abel’s numerous bodily transitions and beastly encounters with both humans and animals.

Weaving Gut Strings

The boundaries between Ira-Abel and her surroundings are porous and *Orlam* highlights the many instances in which the child connects with nature, whether through myth and folklore, through wanderings into the forest, or by mimicking animals. In the poem “Naming: Ira”, the child defines herself as a “restless haruspex” (Harvey 2022: 17), who is “grieving gut-strings for The Lamb” (*idem*: 34), predicting her future in the viscera of a dead animal. In ancient Rome, the haruspex was an oracle trained to read the entrails of sacrificed animals. In Latin, the word is formed by combining “haru” (gut)

and “spex” (to observe). Therefore, the haruspex is the one who can, by looking at the insides of animals, foresee the future; the haruspex literally *reads* animals and inscribes their bodies with new meanings. Ira-Abel, “a vessel / fit for a different world” (*idem*: 138) also possesses this ability to read the entrails of animals (an ability that could be seen as a symbol of ancient practices of eco-entanglements) and, consequently, draw prophecies for the future. At only 9 years old, Ira-Abel is described as “[g]orging a gutfull of entrails, / Crunching the scabs of her grievance, / Hoarding the horrible omens, / Bearing the burden of the world” (*idem*: 24): through these images, *Orlam* highlights how childhood is envisaged in a rural milieu, and how the idea of childhood as a time for innocent pleasure and play is rather recent, given that children were often put to work, as it happens with Ira-Abel, who fed and castrated lambs, while holding the heavy burden of being an haruspex, a set of burdens that seems incompatible with her fragile physique.

When Ira-Abel’s brother shaves her head, causing her to experience confusion regarding her identity (both as a non-human and as “not-girl”), he does so “with unsharpened shears” (*idem*: 56), drawing the girl and the lamb closer in the mutual shedding of their curls, an act that works for both as a rite of passage into another season (from winter to spring), and another state (from girl to not-girl). Ira-Abel had already felt the same ambiguity regarding sexual identity when castrating the lambs, as she wonders, with the gender codes available to a 9-year-old, about the sex of the lambs after their castration: “[w]hat are they now? Not-girl, not-boy? / I feel just like them” (*idem*: 50). The natural world is presented in *Orlam* as a realm of gender plurality and performance, a feature found in Ira-Abel’s depictions of herself, and in lines such as “femboys³ in the forest find / figs of fowl freedom” (*idem*: 150), which highlight Harvey’s mastery of the lyrical form through complex alliteration.

After the haircut, Ira-Abel carries out the superstitious ritual of hanging hair in a hawthorn, singing a song for each year she has lived, a ritual that can be connected to the annual shearing of the sheep. Again, nature speaks to the girl, in the shape of a magpie, as she “heard the world turning / and as the magpie foretold / my own ghost-child a-nearing” (*idem*: 76), another re-writing of folklore superstition which states that, were one’s hair used to line a magpie’s nest, one would be dead in a year:

Til magpie-bird, hateborn,
Snatched them [curls], and Dorset
a-rang with his jeer;

Death to the sheep-girl!
Death to the sheep-girl!
Before end of year!

And so as it's forewarned
By magpie's foredooming:
The end of me nears. (*idem*: 56)

In *Orlam*, each month is introduced by a précis and the one from February reads “Ira’s bottle-fed lam, Mallory-Sonny, is killed by the rooks. [...] It’s time to ring the lamb’s tails and testicles [...] Ira has a premonition of her death in childhood” (Harvey 2022: 29). By looking at her dead lamb, Ira-Abel, a “tender necromancer” (*idem*: 74), understands her own mortality, acknowledging her status as human-animal, and enacting what Donna Haraway defines in *When Species Meet* (2008) as a process of “learning to live and think in practical opening to shared pain and mortality and learning what that living and thinking teach” (2008: 68). “I am the one born to die” says Orlam, the seeing-all lamb eye, showing self-awareness of both his life and death, a self-awareness shared by Ira-Abel, the soldier, and other creatures, human and non-human. In death, the hierarchy between worlds fades; humans, animals, and plants all die to feed each other, and such is the way of the world, as life and death co-exist: “sex and death all roundabout / Sonny with his eyes pecked out / Scoff the blow-flies and the worms, / *This is how the world turns*” (Harvey 2022: 36).

As John Berger notes, due to the lack of a common language, animal and human lives run parallel to each other; this statement echoes Heidegger and his claim that animals’ lack of language is proof of their lack of rational thinking (Hoffman 2018). However, human and non-human animals do meet, even if “only in death do the two parallel lines converge” (Berger 1980: 4). If the boundaries between human and non-human animals can be disturbed by “the idea of *aliveness*⁴ as a shared form of becoming between humans and nature” (Jones 2023: 66, emphasis added), then it can also be argued that it is exactly the vulnerability against death that defines interspecies encounters at their

core. As Harvey writes, “[s]pectres, animas⁵ and beasts / Live and die, / Ossify” (2022: 106): the non-human can then stretch into the spiritual, the spectral, the animal, and even the dead.

Just as soldiers like Wyman-Elvis kill each other, animals do so too, as evidenced by the rooks that killed Mallory-Sonny. At times, non-human animals are killed by human intervention, as the “dog fox / snared at the neck / by a poor wire / in the north east corner/ that took two days to die” (*idem*: 60), its death the result of crossing the boundary between natural and human world in the shape of the wire that encloses the woods where Ira-Abel roams, where she comes to terms with her own mortality by watching everything around her transform and die while “under earth the mole-hill slaves / Must be readying the graves” (*idem*: 34). The micro-scale of the Gore Woods, with its insects, birds, and ghosts, overlaps with the macro scale of war, slaughterhouses, and massive deforestation, two worlds tied together through a common sense of both vulnerability and aliveness.

The Human Bleats, the Lamb Speaks

The second poem of *Orlam* is entitled “Orlam Tells the Whole Story”: not only does Orlam see all, but he also *knows* all, and takes the role of the speaker in some poems: in what language does an eye of a lamb write and speak? Orlam is aware of his own suffering and describes how he came to die a premature death. It is not necessary to wonder if a lamb *feels*: Orlam *tells* us that he *does*. As Annalisa Colombino and Heide K. Bruckner write in *Methods in Human-Animal Studies. Engaging With Animals Through the Social Sciences*, “[d]espite abundant work in cognitive ethology and animal welfare sciences that has proven otherwise, animals have long been presented as lacking language, minds, logos, emotions, subjectivities or ethics” (2023: 9). *Orlam* directly contradicts this by providing agency to a lamb who is self-aware of the pain that is inflicted on him, as well as his death.

“Why look at animals?”, asked Berger in a foundational essay on animal studies. Harvey asks the same, but instead of humans overlooking animals, it is the non-human animal – the lamb eye – that looks at the human, in an inversion of the hierarchical look of humans over other animals, one that has been extensively analysed through the gaze of Derrida’s cat, through an exchange between cat and human in the context of which the naked philosopher glimpses the “abyssal limit of the human” (2008: 12). Moreover, if what used to distinguish human and non-human animals was the ability

to speak, tell stories, and have agency, in Harvey's poem this is completely subverted, as Orlam sees all and is also able to intervene in Ira-Abel's life, while also narrating her coming of age. If "[h]umans are seen as special, as different in *kind* and value, to the rest of nature", a result of "the undoubted power of the human brain to know, remember and imagine" (Jones 2023: 63), then *Orlam* disrupts this hierarchy by providing a dead lamb eye with the ability to write, remember, narrate, and create what Owain Jones refers to that "narrative of self and of the world from an individual perspective" (*ibidem*) that used to be reserved to humans. By giving an authorial voice to a lamb, and through the mimicry of the lambs' features by Ira-Abel, *Orlam* embodies what Moe defines as animal poesis, i.e., "poems with gestures playing with an animal's gestures and vocalizations" (2014: 5). Moreover, "[m]ost of the poems within this argument explore intense, but nonviolent, human-animal interactions. They are poems borne out of respect, wonderment, and care for animals" (*ibidem*) and even though *Orlam* does engage with the violence that is inflicted on animals by humans, and humans on other humans, it is only to condemn it, by countering it with the undying affection that Ira-Abel has for her lamb and the wonder and comfort that she finds in engaging with the nature around her.

In *Orlam*, Harvey demonstrates "what it means to see animals with 'keen vision and feeling', not as ideas, symbols or allegories, but as living, breathing creatures" (Malay 2017: 144), as Ira-Abel binds the tails and testicles of rams, bottle feeds lambs, and finds in birds and trees a poetic language with which to write her story, in a sensory apprehension of her surroundings. Evoking Coleridge and Keats, and writing in line with the British Romantic tradition of exulting nature (although unlike the Romantics, Harvey makes use of nature as more than a mere metaphor), Harvey writes a tale that seems distant in time, as it rescues an era when it was possible to live close(r) to animals and nature, an age in which humans still understood how animals lived and died. To Kári Driscoll, zoopoetics involve "not only seeing" but practicing "attentive listening [...]" "listening otherwise" [...] to the animal in order to recover something that has been forgotten or repressed" (Driscoll 2018: 3); through the lamb, Ira-Abel is able to face the repressed trauma of the violence that was inflicted on her, as *Orlam* brings forward ancient practices of engaging with the natural world that seem to have been forgotten. Although the proximity to the natural world and the non-human that *Orlam* depicts is at the core of indigenous and non-Western practices of eco-entanglements, it seems to be incompatible with the rural flight that has been witnessed in Western countries, as well

as the erasure of natural habitats through deforestation or wildfires, which either force animals to flee and adapt to lives in urban spaces or lead them to extinction, resulting in an overwhelmingly artificial lifestyle that is practiced by those living in highly urbanized city centers, where animals are reduced either to pets or food. Berger describes this process of rupture between nature and humanity as dating from the 19th century, in Europe and North America, a process that was finalised by the corporate capitalism of the 20th century; before this, humans depended largely on animals for basic needs, from food to transportation. However, Berger claims that using animals solely for human needs is a result of 19th-century industrialization; before that, “[a]nimals first entered the imagination as messengers and promises” (Berger 1980: 2). Furthermore, cattle in particular “had magical functions, sometimes oracular, sometimes sacrificial” (*ibidem*). In *Orlam*, Mallory-Sonny also functions as an oracle, with his seeing-all eye, as do other creatures whose insides are readable for the haruspex Ira-Abel. Paradoxically, death, the removal of his eye, and therefore the removal of the physical ability to see actually provide Sonny with the ability of hypervisibility, one beyond the flesh, becoming a human-animal Tiresias, another not-boy/not-girl blind prophet, who, just like Ira-Abel, is capable of reading the future in his own entrails.

Emotional Landscapes

In a poem entitled “Birth of Ira-Abel”, Ira-Abel is born again, but as a lyrical subject; the poem describes how, after eating the “inflamed brain” (Harvey 2022: 15) of a morel mushroom, Ira-Abel runs through the woods as “the grouse beat their wings / on a rotten log [...] the crows wove a cloak / of plaited sedge / in which I fled” (*ibidem*). It is in this environment, without human intervention, that Ira-Abel becomes prepared “to write this” (*ibidem*) – *Orlam* itself – by bringing together the natural world (through the sounds of the grouse’s wings and the crows’ weaving) and the human act of writing on both paper and the body, which she does as she runs through the forest “scratching⁶ at my skin” (*ibidem*) and “uprooting black stalks” (*ibidem*) that stem from the earth as pens or graphite pencils with which to write. Ira-Abel shifts and changes, as she “slips from [my] childhood skin” (*idem*: 274), like a reptile, in a process of “[b]ecoming earth. Becoming animal. Becoming, in this manner, fully human” (Abram 2010: 1). For Ira-Abel, the process of writing (“scratching” in the Dorset dialect) is an act of self-affirmation as a subject (both human-animal and lyrical), although this can only happen when surrounded by nature: “In the woods she communes / with the

ghosties of youth / through the arc of the oak / and scratches I am” (Harvey 2022: 214). *Orlam* is written with phantoms and oaks, with a fingernail that engraves both trees and flesh to claim the ability to speak, feel, and write, reclaiming nature writing as a bodily experience rather than one that intellectualises nature or the relations between human and non-human animals. For Ira-Abel, writing is also the only available mechanism for dealing with trauma and sorrow, and, again, it is carried out with both plant and animal life: the girl is “consumed by melancholy / that’s only eased by writing/wisp-words slim as thistles, /or a dying chicken whistles” (*idem*: 138).

Life in UNDERWHELEM is ruled by animals and nature, recollecting a time when humanity lived *with* and *off* nature, in close geographical proximity, in contrast to the colossal distance between urban centres and rural spaces that marks current experience in the Western world, where the animal that is being eaten does not even exist as anything else but a piece of meat on a plate in the mind of the consumer. Still, Harvey does not shy away from deromanticising the image of the English countryside, neither does she attenuate the violence and hardship that shapes a rural life: this is the place where humans inflict sexual violence on animals and where cattle are crudely artificially inseminated – as depicted in the disturbing poem “Natural”, where sexual acts involving dogs, sheep, and donkeys are described in vivid detail – and where children are few and perpetually lonely, inhabiting a place forsaken by the rest of the country, completely isolated from it, as seen in the description of UNDERWHELEM as a “[f]oul village in a hag-ridden hollow / All ways to it winding, all roads to it narrow” (*idem*: 23). As *Orlam* questions, what is indeed *natural*? The descriptions of how animals, both human and non-human, live and die are vivid but bleak: Emery Bowdich, one of the inhabitants of UNDERWHELEM, “opened the bellies / of pregnant ewes and sealed fox holes [...] He stopped the life of rabbit and pheasant / between thumb and finger, and gently whispered / tender love to ease them” (*idem*: 116), evoking what Berger writes on the ability of “those who live intimately with, and depend upon, animals” to treat animals who are, at the same time, “subjected *and* worshipped, bred *and* sacrificed” (1980: 5).

Ira-Abel runs away from the violence of the human world – “Hook Farm bent my infancy” (Harvey 2022: 72) – by escaping into the Gore Woods, becoming one with nature, where one can “laugh in the leaves / and merge into moss / just a song in the oak” (*idem*: 274), to overcome the infancy trauma of being a “baby girl dread-filled / abandoned on a breadboard”, who turned into a “not-girl [...] searching/for the other

half of something [...] / with cow bones and dead leaves” (*idem*: 136). This loneliness that haunts Ira-Abel since birth is perfectly encapsulated in the poem “Seems to Me”, which highlights how her childhood is shaped by a lack of friends and relationships, the absence of her mother, her traumatic sexual assault, and a search for solace and elation that are never achieved:

Seems to me a childhood
of poisoned blood and wormwood

of not-friends running nowhere
of fog a-veiling elsewhere

of mother’s voice not calling
of corrugated iron

of magpie-croaks and whiskey
of yearling ewes and drinky
and joy I could not reap

and joy I could not reap. (*idem*: 140)

In one of the strongest and eeriest poems of the book, Ira-Abel’s liminal status between life and death, and human and animal, as well as her sense of fragmentation which, I argue, stems from the episode of sexual violence, become more apparent. Ira-Abel describes how a woman’s doctor discovered her “unborn twin a-latched to her left ovary”, a deformed body that was barely human due to its resemblance to “a weasel clot with half a face, a single tooth, and closed eye / and one long lock of blackest hair a-coiled around its scrawny thigh”. Harvey juxtaposes “the strange discovery” to the time when Ira-Abel, helping a ewe at giving birth, saw a similar creature coming out of the animal’s body: “[o]nce a ewe birthed on my head a sticky foetus all deformed, / as I was kneeling at her teat to milk her for her lamb firstborn” (*idem*: 220). Ira-Abel describes the event as a “[s]trange baptism of a sort” and draws together both episodes of human and animal death to conclude that her own “twin once grew inside, that tol’rable tup I could have been; / but wether on the nether-edge, I quiver somewhere

in between” (*ibidem*). Again, Ira-Abel wavers “somewhere in between” death and life, here symbolized by the image of the castrated sheep (“wether”) and the uncastrated (“tup”), forever haunted by a feeling of emptiness and fragmentation. Through the mirror imagery of unborn twins, *Orlam* seems to suggest that animals and humans also mirror each other – embodying twin bodies – instead of existing as contrasting images that work as negatives of each other, and that to deny the animal nature of humans can only lead to a sense of disintegration and incompleteness.

Mother Hen, Mother Goose, Mother Ewe

Shut from the human world (as her father neglects her, her brother finds a new friend and ignores her, and a neighbour abuses her) Ira-Abel finds comfort and likeliness in animals, “as animals offer [...] companionship which is different from any offered by human exchange [...] a companionship offered to the loneliness of man [sic] as a species” (Berger 1980: 4). The confrontation with the other (the lamb, the ghost) triggers a moment of self-recognition that stems from the recognition of one’s own death. It also allows the girl to acknowledge the fragility of other lives, such as the lives of the animals that surround her or even the ghost-soldier, given that “[f]ollowing the ghosts is about making a contact that changes you and refashions the social relations in which you are located” (Gordon 1997: 22).

In an article on *Memoirs of a Polar Bear* (2016) by Yoko Tawada, Eva Hoffman writes about the intersection between zoopoetics and gender; this analysis seems to open up a possibility for *Orlam* to also be read through a queer zoopoetic lens. As Hoffman writes in reference to Tawada’s book, the text envisions “kinship formations between humans and other animals [...] as productive for the poetic text and as a site where the critique of sexual violence intersects with speciesism and discourses on animal rights” (2018: 151). I argue that this also happens in Harvey’s book, which proposes how the type of violence that Ira-Abel and her animals suffer is not that distinct from each other, and that by looking at how animals are treated, plenty can be learned about how humans also treat each other.

The kinship between human and non-human animals is particularly brought to the front when Ira-Abel describes her family, with a husband who could not keep his wife, and herself as someone who “lost her lamb and lost her brother / In a cow’s afterbirth found her mother” (Harvey 2022: 20). Again, the poem highlights the relationship between humans and animals, as the lamb is equated with a brother, and in how the girl

re-signifies the bodies of dead animals by giving them new symbolic meanings, as the haruspex that she claims to be, finding in a sheep a substitute mother. Not only does Ira-Abel establish relationships with the animals around her but they also create networks of relationality between each other, since “all organisms live shared, relational lives, with others of their kind, with other species and their environment” (Jones 2023: 65). In *Orlam*, kinship is stretched into the realm of the natural world, as child and lamb care for each other, both struggling with the abandonment of their parents – a human father who is neglectful and an ewe mother who rejects her son – while creating “the family of life on earth” (Jones 2023: 66).

In the poem “Myra Bowditch”, the multiple systems of kinship of *Orlam* are emphasised: Myra is a “hoarder of Netherland Dwarfs” (a type of rabbit), but also the “[b]abysit-woman for infants abandoned” who “carries comforts in her apron / of Walnut Whips and Curly Wurly” (Harvey 2022: 118). In the same manner that Myra cares for the human orphans of UNDERWHELEM, she also swoons “as the cade lambs suck her milky fingers, / as weasels ooze beneath her palms, / as rabbits pant in her cradling arms” (*idem*: 118). The act of nurturing is then dissociated from motherhood, as a babysitter cares for someone else’s children, as well as a variety of animals, while Mallory-Sonny is also bottle-fed by Ira-Abel. Furthermore, acts of care are also disconnected from the exceptionality of the human realm, as both Myra and Ira-Abel also establish protective relationships with other species. Regardless of these alternative ways of experiencing care, Ira-Abel still feels the absence of her mother and despises her father, eventually poisoning him as revenge for his inhuman treatment of the sheep. But Ira-Abel does not grieve her father; instead, she transfers her loss to the blue merle, her father’s shepherd dog, who embodies Ira-Abel’s orphanhood. It is the dog and not Ira-Abel who howls for her human “father”, experiencing grief and orphanhood, in a reshaping of blood-based kinship:

*Once I was a happy girl,
A curl upon my forehead;
I followed not my father’s crook
But fled into the forest.*

*My father withered to a wart
Of yellow rage and poison.*

*His blue merle scratched outside the door
And howled, I am an orphan! (idem: 186)*

Through its multiple intersections between the human and the non-human world, *Orlam* engages with what Colombino and Bruckner refer to as a 4th wave in human-animal studies, in which “key notions (e.g., affect, becoming, performativity [...]) open up the possibility to explore the animal side of HAR,⁷ as they highlight the fleshy and visceral (rather than rational) registers of both humans and animals” (2023: 5), particularly through its depictions of what is done to the bodies of animals by humans and by humans to other humans (castration, sexual abuse, embodying an animal, giving birth). Moreover, “these intellectual frameworks extend agency to animals by reconfiguring it in more-than-human terms [...] and as a matter of relations rather than inherent capabilities and rationality” (*ibidem*), as *Orlam* expands the structures of care from the human to the animal, reshapes the boundaries between human and non-human animals, and dissociates feelings such as grief and self-consciousness from the exclusivity of human experience, as animals becomes capable of abilities that were previously perceived as inexistent beyond the human.

The Animal in the Mirror

In the poem “Cobweb”, the mirroring between child and sheep takes its most effective configuration:

In the cowshed on all fours
With the weathers licking salt.
Eye to eye.
Girl or boy?
Sheep don't care and nor do I. (*idem*: 104)

Ira-Abel mimics the sheep, adopting their stance, lowering herself onto the ground while transforming her arms into front legs, dissolving the hierarchy of humans' ability to stand vis-à-vis the four-legged walk of most animals. Furthermore, Harvey writes that the sheep do not care if Ira-Abel, with a shaved head, is a boy or a girl, a recurrent image in *Orlam*; the erasure of boundaries between human and non-human animals also means the suspension of gender, as animals are not concerned about (or even

aware of) it. The title of the poem itself, “Cobweb” suggests an entanglement, a network of relationality, an impossibility of distinguishing between species and genders. Ira-Abel’s mimicry of the sheep is not merely a repetition of what non-human animals do; as Roberto Marchesini writes, “[z]oomimesis is an interpretation not a reproduction, which is to say a transformation in one’s own being in the prospect of reflecting the other” (2016: 178), and Ira-Abel transforms herself in the company of the sheep and her surroundings. *Orlam* is Harvey’s interpretation of what zoopoetics can do, in a piece of nature writing that moves beyond simple description or mimicry. This transformation of Ira-Abel into the animals that surround her is disturbingly clear in the fact that, in order to resemble the sheep, Ira-Abel goes to great lengths as to eat the sheep’s food. Being motherless, the girl finds a substitute for her own mother’s milk in a formula used to feed lambs, a surrogate nurturing: “[a]t the school gates / I vomit Lamlac⁸ and sheep pellets / on Miss Goater’s brogues” (Harvey 2022: 218). Harvey positions child and animal eye to eye, as they lock eyes, seeing each other as equals; not only does the human look at the animal, but the animal also looks back, by way of a direct gaze that cannot be achieved in spaces such as the zoo or the aquarium, with a glass or a cage as a border that clearly defines who is human and who is *less than*. For Hoffman, a queer zoopoetics “liberates the animal from its metaphorical service and provides animality as a fundamental category that intersects with and underlies the construction of other human identity groups” (2018: 152) and this is particularly visible in the encounter between the sheep and Ira-Abel, on all fours and eating the sheep’s food, as the human child and the sheep see eye to eye, regardless of their species or gender. These interspecies encounters show more about human behaviour, and how *animalistic* it is, rather than highlight the differences between human and non-human animals. Ira-Abel, on her fours, mimicking the sheep, sharing food with them, performs *both* gender and animality. The animal is not a victim of anthropomorphism, a narcissistic projection of human qualities into the non-human: it is the human who becomes *sheepified*, as the girl tries to apprehend the subjectivity of the animal to find how much of the animal lives in her. “In *Poetics*, Aristotle suggests that the “general origin of poetry” involves, in part, the impulse or instinct to “imitate” (Moe 2014: 7): the zoopoetics of *Orlam* lean into this impulse, taking imitation as a starting point in a process of ‘becoming oneself’ by ‘becoming *with* another’, as seen in the mimicry of the sheep by Ira-Abel. However, *Orlam* does not stop at imitating: it stretches the human-animal relation to a tapestry of bodily experiences marked by vulnerability, violence, and an awareness of death, but

also care, tenderness, and nurturing in both human and non-human animals, in its depiction of a series of encounters between species – namely between Ira-Abel and her family of sheep – that create “an immense, uninterrupted pleasure that we will try to provoke again and again because it evokes a shared presence, intertwined emotions, a soothing body-to-body experience”⁹ (Simon 2017: 84).

Cruel Nature

In *Orlam*, human and non-human animals are never figured as antonyms and through Ira-Abel’s engagements with them, the boundaries between categories and species waver. Ira-Abel dismantles the hierarchy of humans over animals by privileging contact with nature over human contact, which is often a source of violence for both the sheep and the young girl, both helpless in their physical fragility. By looking at the violence inflicted on animals, one can understand the violence inflicted on humans, and the plurality of ways in which we hurt each other, particularly the weakest, most defenceless ones. When referring to the treatment of experimental animals, Haraway writes that “[h]uman beings’ learning to share other animals’ pain nonmimetically is [...] an ethical obligation, a practical problem, and an ontological opening” given that “[s]haring pain promises disclosure, promises becoming” (2008: 84): this is exactly what Ira-Abel feels when her father whips an ewe or when he castrates a ram. Although Ira-Abel’s father assures her that the lambs feel hardly any pain when being castrated, Ira-Abel cannot be unaffected by what she is doing: “I heave a sigh, and wipe my eye, / And squeeze the elastrator; / I feed their little balls through / Rubber bands with shaking fingers” (Harvey 2022: 50). While Ira-Abel’s father denies the presence of feelings in the lambs, Ira-Abel is quite aware of how she is intervening upon their bodies, not only by inflicting pain but also by castrating them, and therefore influencing their (natural) ability to reproduce, while also showing a concern with their well-being.

In the ground-breaking *Sexual Politics of Meat* (1990), Carol J. Adams had already proposed a link between patriarchy and the consumption of meat, by analysing how women’s bodies are butchered in advertising in order to be consumed, in the same manner that animals are always eaten as fragments, the figure of the physical animal distant enough for it to be even recalled as a living being. Similarly, racist and colonial discourses have also dehumanized indigenous and non-white communities by equating them with animals (when compared to the ‘civilized’ colonial and white human) to justify their eradication and/or indoctrination. This connection between violence

and interspecies relations is also sustained by Maciel, when referring to Michel de Montaigne (1533–1592) who “associates – as Plutarch and Ovid had already done – the cruelty of humans against animals to the cruelty of humans against other humans”¹⁰ (2011: 92), showing how, although we have been looking at animals and sharing our lives with them for millennia, we are yet to fully understand them or treat them as fellow living creatures.

When her drunken father, guiltlessly, “flogs the eldest ewe’s bonce with a crook” and “her winker pops out, bounces on its rope” (Harvey 2022: 90), Ira-Abel curses him, as she shows a preference for the ewe over her father, as well as an awareness of the cruelty inflicted to animals by humans. While Ira-Abel names Mallory-Sonny and grieves him, her father mistreats his dog, who “never had a name and was chained to the hog oiler when not at Chalmer’s [Ira-Abel’s father] heel” (*idem*: 110); although dogs are socially perceived as domestic companions and lambs as meat, *Orlam* inverts the hierarchy that establishes some animals as more prone to be loved and cared for, by showing Ira-Abel’s love for Mallory-Sonny up to the point of naming him, while also showing how even mistreated, the dog kept close to the one who never named her nor cared for her. Ira-Abel expands grieving beyond the human, and even the domestic, by grieving a lamb; she does not mourn a dog or a cat, the domestic animals of city children, deemed to be “more grievable” (Butler 2004: 30), as they are perceived more deserving of compassion due to the bonds we create with them. Weil writes that “humans often grieve the dogs and other animals we live with [...] not necessarily because they are humanized, but because they do transcend boundaries of kin and kind by becoming integral to our lives as social partners rather than as resources” (Weil 2012: 114–115): for Ira-Abel’s father, the lambs are mere resources but for Ira-Abel, they have become kin, integral to her life, a companion and even a mirror image.

As Maciel asks “what does the *treatment* given to animals reveal about people?”¹¹ (2011: 98); *Orlam* openly displays how violence against animals is often related to the mistreatment of humans. Ira-Abel mourns her beloved lamb but poisons her abusive father; her allegiance lies with the natural world, not the human. For Judith Butler, “grief contributes to the norms by which ‘the human’ is constituted and, alternatively, the ways that some are dehumanized by having their deaths unrecognized or unmourned” (*apud* Weil 2012: 112). Although Butler is directly referring to humans, I propose that this sense of grief can also be expanded to animals, as some are mourned (especially pets), while others live for the sole purpose of being put to use for humans,

killed without being grieved, and without punishment for those who kill them (Derrida 2008). While Butler equates grieveable life to human life, *Orlam* suggests that grieving an animal is also possible, as Ira-Abel refuses to grieve her own father, whose behaviour was anything but human regarding practices of care, family-making, and support that we tend to see as exclusive to human activity, but suffers immensely with Mallory-Sonny's death. As Weil writes, "mourning means attesting to a life. We are not only autobiographical animals; we are biographical animals who seek to acknowledge those whose lives have been entangled with ours, whose lives have changed ours" (Weil 2012: 103), and this is visible in *Orlam*, as Ira-Abel writes elegies to her dead brother-lamb such as "Mercy on Mallory", which portrays how the lamb was a companion to Ira-Abel, while she also reflects on the trauma that his death has caused:

Unlucky lad –
Your tender gaze
Eased my days. [...]

Your death
Opens the gates
To the dark world. (Harvey 2022: 38)

Arboreal Time

The last poem of *Orlam* mirrors the first; it is another "Prayer at the Gate" and it is January 1st again. The poem resembles the one that opens the book but for a minor change: where before it read "[s]o look behind and look before / at life a-knocking at death's door" (Harvey 2022: 2), now it reads "[s]o look before and look behind / at life and death all intertwined" (*idem*: 280). Whereas at the beginning of the book, death was imminent, it has now become a part of life itself, a death in life in the shape of Mallory-Sonny's death, the death of Ira-Abel's childhood and the spectre of Wyman-Elvis. This poetic choice of bringing *Orlam* to a close at the same place – the gate – where the narrative starts disrupts the timeline of the book. While it is expected of Ira-Abel to grow in a continuum that leads her from childhood to adulthood and into old age, following the structure of a coming of age and its logic of progress, Harvey suggests a circularity to growing, a detail that is highlighted by the choice of referring to Ira-Abel's metaphorical death at the gate, as she experiences a second birth that coincides with

the re-appearance of the Soldier's ghost, which, as it was previously argued, disrupts the fabric of time by bringing the past with him. Circularity abounds in *Orlam*; its cover features an illustration by Harvey of an eye whose iris resembles a placenta with a lamb inside it: a circle within a circle within another circle, just as the face of a clock. Ira-Abel is described as a "[g]irl [...] yearning to un-girl" while "curly ferns [are] yet to uncurl" (*idem*: 114), the spiral of the fern unfurling over itself, the girl's growth synchronized with the fern's blooming. Trees mark their time by inscribing a ring for each year they endure; by the end of *Orlam*, every tree in Gore Woods would have a new ring inside its trunk – another circle. As Michael Marder writes in *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013), "[t]he plant metonymizes this most encompassing circle and reflects it as though in a miniature mirror, where the circulation of sap, representing the plant's "seminal power" (*la puissance séminale*), obeys the circularity of seasonal changes or indeed the rotations of the Earth (113). In *Orlam*, time is marked by the change of seasons, the appearance of ghosts, and the birthing of lambs. Ira-Abel's human time is interrupted when she suffers sexual trauma; the poem's subtitle reads "May 30th", a kind of temporal mark that is sparse in the book, although in a footnote the reader is told that the date coincides with Joan of Arc's death, another "not girl scorched at the stake" (Harvey 2022: 150). The day in which is she assaulted, and forced to grow, is relevant enough for Ira-Abel to make a note of the date, which suggests a suspension in time that halts Ira-Abel's life, a moment when she claims to have become an "empty girl" (*idem*: 144), who will "nevermore go home" (*idem*: 145), as the Gore Woods prove to be a safe space against the sexual predation that exists in UNDERWHELEM, while also marking violence as inherently human.

In direct dialogue with Coleridge's "Answer to a Child's Questions" (1802), Harvey writes "A Child's Question. *End of the Summer Holidays*", inverting the order of time: she provides the question to Coleridge's answer 220 years later, in a reversal of the natural order in which questions and answers generally follow each other. *Orlam* is in itself a spectral work, wavering between timelines as it reaches into the past to quote Romantic poets or jumps to the late 20th century to reference Elvis as a Christ-like figure. Elvis' line "Love me tender, tender love?" – the Child's question that gives the poem its title – echoes throughout the narrative, appearing here and there to create an effect of repetition, a loop that encompasses the whole of the circular structure of *Orlam*. Coleridge's "Answer to a Child's Questions" gives voice to nature, as the poet enlists several birds who pronounce their love to the speaker: "[d]o you ask what the birds

say? The sparrow, the dove, / The linnet and thrush say, ‘I love and I love!’ (1997: 826). However, the speaker admits that the meaning of the birds’ singing is unknown to them: “What it says, I don’t know, but it sings a loud song” (*ibidem*). In Coleridge’s poem, the bird’s song cannot be to be translated into human words, albeit the underlying feeling is said to be perfectly understood by the speaker of the poem: birds *love*. Still, in Harvey’s poem, Ira-Abel is not certain of what the birds are singing. Although she is aware that they do have the ability to speak and even tell stories, she does not presume that nature loves her, instead projecting onto nature, and again making use of animals to express herself, her request to be treated kindly by it, particularly when facing the departure of some of these creatures to other more hospitable places as the summer comes to an end:

Starling swarms will soon be lorn.
Rooks tell stories ‘cross the corn.
Cuckoo soon will his leave make.
Swifts abandon autumn’s ache.
What says sparrow, thrush or dove?
Love Me Tender? Tender love? (Harvey 2022: 192)

These migratory birds and the trees in Gore Woods mark their time in seasons that succeed each other (although lately seasons have been less than a continuum and more of an entanglement, due to climate change). However, arboreal time and human time can only co-exist up to a certain point: as Ira-Abel’s childhood dies (and eventually Ira-Abel will also perish), the Gore Woods will stand, until human intervention annihilates them.

What if Birds Aren’t Singing, They’re Screaming?¹²

Orlam was the starting point of *I Inside the Old I Dying*, the album that Harvey released in 2023. The album shows even more potential for zoopoetics, and how animals can inform creative creation, as they are perceived “not only as the objects of literary representation, but also as actively involved in the *production* of the very materiality of the text” (Driscoll 2018: 7), since the sounds of animals are heard among the other instruments that compose Harvey’s songs. To the lyrics of the album, which are adaptations of the poems of *Orlam*, Harvey added pre-recorded sounds, creating a sonic landscape that draws on the surrounding world. The songs are punctuated with church

bells, the cheerful cries of (chalky) children (a sound which is truncated and rearranged to create a spectral chorus that is repeated throughout one of the songs), the bleating of sheep, an orchestra of birds, and the buzzing sound of flies. This buzzing is inserted in “A Noiseless Noise”, the album’s last song, in which Harvey sings “just a hollow girl, / just a bogus boy / *Go home now, leave your wondering*” (Harvey 2022: 196). The buzzing of the flies becomes an instrument in itself, with its rhythm, language, and significance: they can be seen as a symbol of death and decay, feeding off of dead flesh. The voice that calls Ira-Abel home may very well be the one of The Lamb, but the flies add a different tone to the song, suggesting that going home could mean a physical death. Moreover, as the reader-listener knows that home is a source of danger for the child, could “leave the wandering” be interpreted as the death of childhood, the abandonment of the natural world as Ira-Abel becomes an adult and leaves behind the fluidity between worlds (human/animal, life/death, male/female) that marked her life until now?

The woods and their inhabitants have their own sonic landscapes and create their own songs: in “Birth of Ira-Abel”, “the woodculvers” sing “[h]it the roooooood Jack” (*idem*: 14), a song composed by Percy Mayfield, while a dead oak is “[s]cored with epitaphs, / Full of small voices” (*idem*: 44), highlighting the impossibility of silence in nature, even in death. Evoking what was previously argued while analysing Coleridge’s poem, Harvey sings that “[s]tarlings chat in code / Lark a meagre note” (*idem*: 260): again, birds are able to produce language, albeit in code, and even though the language of the birds may be out of reach for Ira-Abel, Orlam’s and Wyman-Elvis’ ways of speaking are perfectly comprehended by the child.

Another Prayer at the Gate

In a time when most of us need an app to tell us which tree or plant we are touching, or to know which birds are singing right outside our window, and when the interaction between animal and human is either made through the act of eating meat or visiting a reservation or a zoo, Harvey designs a vast catalogue of flora and fauna while documenting how they change through time, from states of hibernation to blooming, to fall foliage, and how nature has its own rhythm, one inserted in a time asynchronous with human time. *Orlam* exists in a vanished time (and space) when animals and humans interacted in other ways, where time could be told by knowing when to seed and when to sow, or when a tree would bloom or lose its foliage. Harvey recovers an ancient knowledge of nature and its uses, mixed with superstition and myth, creating a bond between humans

and the natural world that has been lost, or that can only be found in rural contexts or indigenous practices, known only to those who are still close to nature, still living *off* and *with* it, as the natural world provides the material for tradition, cultural history, and localized knowledge. But, as *Orlam* shows, these contexts are not deprived of untold atrocities both against human and non-human animals, particularly those deemed to be more fragile, such as animals raised for human consumption, children, and women.

Orlam is particularly striking for its immensely detailed descriptions of fauna and flora, which can only be the result of exhaustive observation of one's surroundings, creating a rare literary object that can be archaic in its use of rhyme and structure but also highly experimental and unsettling. Harvey's novel in verse provides a glimpse of a feral and horrifying world that can also be, at times, wonderfully tender and beautiful, particularly in the exchanges based on care that human and non-human animals perform. *Orlam* is, at the same time, a guide to the folklore, traditions, and myths of Dorset, an extensive catalogue of fauna and flora, a portrait of rural life and its hardships, a vital rescue of the Dorset dialect from oblivion, a treatise on how much of us is indeed natural and animal, as well as the lingering effects of trauma. Works like *Orlam* show the potential of zoopoetics when it comes to creating compositions that agitate the boundaries of poetry, nature writing, and animal-human relationships. This is the poetry at its most fundamental, tapping into the primal source of all art: the world around us. Harvey's work is a daring example of how zoopoetics can take old worlds (the rural, the tradition of nature writing, and folklore that perceives animals as mere metaphors) and make them anew, while also raising questions about the responsibility of human animals towards other animals, and how the violence that we daily inflict on the non-human entities that co-share our lives and our planet should enlighten us about our own animal nature.

NOTES

* Ana Bessa Carvalho holds a PhD in Comparative Modernities, with a thesis analysing contemporary literary and visual representations of queer kinship relations. She holds a degree in European Languages and Literatures from the University of Minho, where she is an Invited Assistant Professor and Researcher.

¹ My translation.

² “Since animals within and without literary contexts are never detached from or devoid of their environments, an investigation of animals and environments seems indispensable” (Middelhoff/Schönbeck 2018: 12).

³ The poem’s alliteration is rather more effective in its version in Dorset dialect, as “femboys” is replaced by “girl-boys” in the version without elements of the dialect.

⁴ Term coined by Andreas Weber in 2019 in *Enlivenment: Toward a Poetics for the Anthropocene*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

⁵ Maciel (2023) highlights how Aristotle in *On the Soul* used the word “animas” to designate the principle of life of every living being, both human and non-human.

⁶ “Scratch” means “write” in Dorset dialect.

⁷ Human-Animal Relations

⁸ Ewe milk replacer.

⁹ My translation.

¹⁰ My translation.

¹¹ My translation.

¹² A reference to Aldous Harding’s song entitled “What If Birds Aren’t Singing They’re Screaming”.

Works cited

Abram, David (2010), *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, New York, Pantheon Books.

Adams, Carol J. (1990), *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum.

Berger, John (1980), *About Looking*, New York, Pantheon Books.

Butler, Judith (2004), *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, New York, Verso.

Coleridge, Samuel Taylor (1997), *The Complete Poems of Samuel Taylor Coleridge*, London, Penguin Books [e-book].

Colombino, Annalisa & Bruckner, Heide K. (2023), “Hidden in plain sight: how (and why) to attend to the animal in human-animal relations”, in Colombino, Annalisa

- & Bruckner, Heide K. (eds.) (2023), *Methods in Human-Animal Studies. Engaging With Animals Through the Social Sciences*, Abingdon, Routledge: 1-29.
- Derrida, Jacques (2008), *The Animal that Therefore I Am*, D. Willis trans., New York, Fordham University Press.
- Driscoll, Kári / Hoffmann, Eva (2018), "Introduction: what is zoopoetics?" in Driscoll, Kári & Hoffmann, Eva (eds.) (2018), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglements*, London, Palgrave Macmillan.
- Middelhoff, Frederike & Schönbeck, Sebastian (2018), "Coming to terms: the poetics of more-than-human worlds" in Middelhoff, Frederike et alli (eds.) (2018), *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*, Berlin, Rombach Verlag.
- Gordon, Avery (1997), *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna J., (2008), *When Species Meet*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Harvey, PJ. (2023), *I Inside the Old Year Dying* [Album]. Partisan Records.
- (2022), *Orlam*. London, Picador.
- Hoffmann, Eva (2018) "Queering the interspecies encounter: Yoko Tawada's *Memoirs of a Polar Bear*", in Driscoll, Kári & Hoffmann, Eva (eds.), *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglements*, Berlin, Springer Verlag: 149-165.
- Jones, Owain (2023), "Re-thinking animal and human personhood. Towards co-created Narratives of affective, embodied, emplaced becomings of human and nonhuman life", in Colombino, Annalisa & Bruckner, Heide K. (eds.) (2023), *Methods in Human-Animal Studies. Engaging With Animals Through the Social Sciences*, Abingdon, Routledge: 63-84.
- Luckhurst, Roger (2008), *The Trauma Question*, Abingdon, Routledge.
- Maciel, Maria Esther (2011), "A vida dos outros: J. M. Coetzee e a questão dos animais", *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, vol. 21, nº 3: 91-101, <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.91-101>>, (last accessed on 04/12/2024).
- (2023), O espaço "zoo" da literatura. Animais e os limites do humano, *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, vol. 5, nº 7: 55-68, <<https://doi.org/10.21814/2i.4508>>, (last accessed on 04/12/2024).
- Marchesini, Roberto (2016), "ZOOMIMESIS", *Angelaki*, vol. 21, nº 1: 175-197, <<https://doi.org/10.1080/0969725X.2016.1163841>>, (last accessed on 04/12/2024).

- Marder, Michael (2013), *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press.
- Malay, Michael (2017), "Why look at animals? Creaturely encounters in philosophy and literature", *Forum for Modern Language Studies*, vol. 53, n° 2: 142-162, <<https://doi.org/10.1093/fmls/cqx004>>, (last accessed on 05/12/2024).
- Moe, Aaron M. (2014), *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry*, Lanham, Lexington Books.
- Simon, Anne (2017), "Du peuplement animal au naufrage de l'Arche: La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique", *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1: 83-98, <<https://doi.org/10.1353/esp.2017.0007>>, (last accessed on 024/12/2024).
- Tawada, Yōko (2016), *Memoirs of a Polar Bear*, S. Bernofsky trans., New York, New Directions Publishing Corporation.
- Weber, Andreas (2019), *Enlivenment. Toward a Poetics for the Anthropocene*, Massachusetts, MIT Press.
- Weil, Kari (2012), *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?*, New York, Columbia University Press.

Faery lands forlorn: O animal e o indizível em “Ode to a nightingale”, de John Keats

Rui Miguel Mesquita*

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Numa das suas *Inquirições*, Jorge Luis Borges aborda o dilema crítico que a “Ode to a nightingale” de John Keats tem proposto a sucessivas gerações críticas. Se, por um lado, o lugar do poeta parece bem estabelecido, tal como a letargia intoxicante de que ele se quer libertar, o rouxinol que ouve por entre a floresta é muito menos claro. Na verdade, é um motivo de grande confusão para o poeta, que ora saúda a plenitude estival do seu canto, ora também imagina que esse canto possa constituir um requiem pela morte que o poeta pressente em si. Os críticos enumerados por Borges ampliam essa incerteza: devemos entender esse rouxinol como um espécime daquele momento e daquela floresta, ou como um rouxinol mítico, um representante imarcescível da própria espécie *Luscinia megarhynchos*? Qual a preponderância que esse pássaro parece ganhar sobre o poeta e a sua letargia? Por que razão o poeta vai tirando e pondo razões para afirmar a sua identidade profunda com esse canto tão sugestivo quanto indecifrável? Como veremos, esse dilema crítico ainda está por resolver, e o presente capítulo quer oferecer uma possível resposta, em que o enfoque esteja tanto no poeta como no rouxinol que o obceca.

Borges oferece igualmente uma resposta intrigante para aquele dilema: a ode de Keats tem sido mal entendida pela crítica inglesa porque, ao arrepio do pendor aristotélico da mente inglesa, o rouxinol de Keats é uma criação arquetípica, onde a oposição entre indivíduo e espécie não tem na verdade efeito. “Es decir, el individuo es

de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth” (Borges 2011: 291). cremos que esta resposta tem bastante mérito, até porque espelha a própria sinuosidade que revela a ode de Keats, onde o rouxinol vai surgindo sempre com novas cores. Há todo um espectro entre indivíduo e espécie que o poeta vai percorrendo ao longo da ode, e será necessário ter consciência desse espectro para uma compreensão mais profunda do poema. Se a consideração desse espectro é um factor de novidade dentro da poesia romântica da natureza, e da própria tradição poética associada à figura do rouxinol, a eventual condição arquetípica do rouxinol levanta uma outra série de problemas cuja consideração é necessária para um entendimento minimamente consequente da ode. Por outras palavras, temos tanto de conhecer o poeta, como o rouxinol, cuja função nesta ode extravasa o meramente decorativo.

O estudo clássico de Helen Vendler sobre as grandes odes de Keats pode valer como o melhor exemplo de uma leitura da “Ode to a Nightingale” em que o rouxinol é relegado para um lugar decorativo, quase um pretexto para a continuação das suas reflexões sobre o lugar da arte, encetadas com as odes “On indolence” e “To Psyche”. Embora não seja despidiend a informação dada por Vendler de que, tendo em conta a sua publicação no *Annals of the Fine Arts*, tanto a “Ode to a nightingale” como a sua ode irmã, “On a grecian urn”, seriam forçosamente lidas como poemas interartísticos, seja sobre um pedaço de música, seja sobre um baixo-relevo (Vendler 1983: 77), cremos que esta ode não deva ser lida como um poema interartístico, visto que o seu tema profundo, mais do que a arte, é a própria matriz da arte, ou seja, a natureza, aqui enquadrada no que ela tem de mais cativante e enigmático. cremos que a conclusão de Helen Vendler, sobre a oposição entre artes representacionais e artes não-representacionais, ficará mais bem fundamentada se dermos um destaque maior ao tema da natureza. Dito de outra forma, para compreendermos a complexidade desta ode, teremos de compreender a complexidade do rouxinol, mais até do que a complexidade do poeta ou a das diferentes artes.

Na narrativa que Helen Vendler constrói para as “Grandes Odes” de Keats, não concordamos que esta “Ode to a nightingale” e a conclusão do canto do rouxinol que apresenta possam ser concebidas, como a recentemente falecida académica americana o faz, como a primeira metáfora em que o poeta manifesta a sua desilusão face a “the physical embodiment of Fancy in act and artifact” (Vendler 1983: 83). Queremos contrapor que o poema explora várias assimetrias e tipos de identidade possível entre poeta e rouxinol, cultura e natureza, arte humana e arte natural, que não conseguem

superar uma incomensurabilidade fundamental que permanece entre as duas instâncias. É no entanto uma incomensurabilidade que motiva sucessivas comparações e não as inibe; é este seu carácter dúplice que alimenta o desenvolvimento da ode, a qual procura incessantemente negociar um espaço por entre uma fronteira que se afigura tanto inultrapassável como apelativa. Embora fosse tentadora a hipótese de uma arte meramente artificial, meramente humana, perpassa pela ode uma ideia vaga de que a natureza constitui uma matriz orgânica da arte, imprescindível mas, ao mesmo tempo, algo inacessível.

O rouxinol é, em ponto menor, essa entidade imprescindível mas inacessível que a natureza, em ponto maior, constitui. Por isso, a identificação entre a arte do poeta e o canto do rouxinol parece ao mesmo tempo tão necessária e tão impraticável, visto que esse canto não só se afigura como fascínio encantatório, mas também como enigma ausente. Não é avançada qualquer definição segura de arte e poesia ao longo da ode, uma vez que elas assentam numa relação, em permanente evolução, entre poeta e natureza; para termos em consideração essa relação, temos em primeiro lugar de considerar a presença desestabilizadora da natureza, a começar pelo rouxinol. Caso contrário, teríamos de reconhecer, na esteira de Helen Vendler, que esta ode falha e apenas serviria como um primeiro rascunho das odes posteriores onde as questões abordadas seriam mais bem desenvolvidas:

Keats was not satisfied with the postulate of this ode – that lyric art, of which the model is natural music, is self-expressive, a vehicle of sensation, nonmimetic, deceptive, uttered to no particular ear, and beautiful without respect to truth or verisimilitude. He was not satisfied, either, with the trope of intensity, reiteration, as his chief rhetorical resource. Nor was he satisfied to think of the divinity of art as a being immortal, unchanging, and indifferent to social function, lodged in an inaccessible realm. Finally, he was unwilling to attribute to art a function fundamentally deceitful with respect to its audience. (Vendler 1983: 96)

Será útil lembrar aqui um poema que poderá ter servido de inspiração para a ode de Keats: “The nightingale: a conversation poem”, de Samuel T. Coleridge. A sua separação radical entre arte humana e canto animal é praticamente a estratégia oposta da de Keats:

'Most musical, most melancholy' bird!
A melancholy bird? Oh! idle thought!
In nature there is nothing melancholy.
But some night-wandering man, whose heart was pierced
With the remembrance of a grievous wrong,
Or slow distemper, or neglected love,
(And so, poor wretch! filled all things with himself,
And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow) he, and such as he,
First named these notes a melancholy strain (Halmi *et alii* (eds.) 2003: 102-3)

Há pelo menos uma carta-diário dirigida ao irmão e à sua esposa em que Keats descreve uma longa conversa que teve com Coleridge a 11 de Abril de 1819, pouco antes da data de escrita atribuída à “Ode to a Nightingale” (Maio de 1819), e os rouxinóis são de facto referidos como o primeiro tópico dessa conversa; é um indício circunstancial forte de que Keats teria procurado responder a um dos poemas emblemáticos das *Lyrical Ballads*. Em causa estará a localização da matriz poética: se, no poema de Coleridge, essa matriz reside no próprio poeta, capaz de preencher todo o espaço à sua volta com as suas próprias preocupações e assim ficar com o dom da nomeação (das notas melancólicas, pelo menos), o poeta de Keats não consegue ou nem sequer tem a intenção de fazer com que a natureza à sua volta espelhe as suas próprias mágoas. Também não lhe assiste o dom da nomeação, pelo que a “Ode to a nightingale” também pode ser lida como a descrição, porventura cada vez mais hesitante, de um espaço bucólico imaginado ou observado. Parece haver assim uma primazia da natureza e do rouxinol que o poeta tenta enquadrar, uma tentativa que, nos versos finais, põe em causa a própria certeza de si: “was it a vision, or a waking dream? / fled is that music: — Do I wake or sleep?” (Cox (ed.) 2009: 460). É significativo que, tanto em Coleridge como em Keats, seja negada ao canto do rouxinol a melancolia que tradicionalmente lhe é atribuída. A diferença está em que, enquanto no poema de Coleridge parece haver uma separação radical entre natureza e cultura, há, na ode de Keats, a sugestão de um diálogo, por via qual o poeta procura responder às muitas solicitações que o rouxinol lhe motiva.

A natureza, ou o canto do rouxinol, é assim quem constitui a realidade, e não o *night-wandering man who fills all things with himself* de Coleridge, pelo que resta ao poeta encontrar um espaço para si dentro dessa realidade que, de outra forma, o

adormece ou anestesia. Sendo assim, a haver um postulado desta ode, não pode ser o de que a arte lírica é por natureza auto-expressiva, um mero veículo de sensações; há antes uma importante dimensão reflexiva, tanto sobre o sujeito como sobre o objecto dessas sensações. Por outro lado, não podemos, do lado do rouxinol, falar propriamente de uma dimensão auto-expressiva, visto que os diversos cambiantes do seu canto resultam mais das diferentes perspectivas que o poeta vai adoptando nas suas tentativas de enquadramento do que de alguma mudança do rouxinol propriamente dito (que, na verdade, assume uma constância assinalável). Digamos que o poeta avança (à custa do vinho ou da fantasia poética) e recua por entre uma realidade dada e de modo algum por ele constituída; e é por entre esses avanços e recuos que tenta formar uma noção cada vez mais delicada e por isso mesmo precária da complexidade do mundo, por vezes esquecida no mundo humano e cultural.

Essa complexidade do mundo é observada então não só por via de um afastamento do mundo humano, “where but to think is to be full of sorrow / and leaden-eyed despairs” (Cox (ed.) 2009: 458), como também das suas medidas habituais tanto ao nível do espaço, como do tempo. À medida que se ganha uma compreensão cada vez mais complexa do mundo, mais precária ela se torna, uma vez que cada vez mais intransmissível, dada as singulares coordenadas espaciais e temporais que convoca. A primeira destas irregularidades, como tal apontada na ode, é de facto a aparente eternidade do rouxinol, em que, como disse Borges, indivíduo e espécie parecem coincidir. Essa aparência de eternidade é o motivo principal das sucessivas aproximações e demarcações com que o poeta procura enquadrar o apelo do rouxinol, e é por isso conveniente recordar esta observação de Matthew Rowlinson que, ao analisar a relação desenhada na época romântica entre voz animal, automatismos e identidade da espécie, afirma:

The “Ode to a Nightingale” has birdsong as its occasion, and the temporal dislocation the song induces is one of its major topics. The poem is framed by inextricable confusions of day with night and waking with sleeping. It is set in the springtime month of May, when the nightingale arrives, but the bird sings “of” summer (10), and its song precipitates in the poet a reverie on the coming summer flowers, concluding with the “musk rose, full of dewy wine, / The murmurous haunt of flies on summer eves”. (49–50) (Rowlinson 2024: 37–8)

A oposição entre o sentimento profundo de deslocação espacial e temporal e a eternidade constante do rouxinol parece então dirigir o desenvolvimento da ode, através da qual o poeta tenta recortar um espaço e um tempo seus, que, no entanto, podem afastá-lo da espécie humana. A ânsia de identificação com o rouxinol pode provir da suposição que nele, ao contrário dos seres humanos e dos poetas, indivíduo e espécie coincidem forçosamente; no entanto, o desenvolvimento tudo menos linear da ode indicia que essa coincidência não é sentida de um modo tão inequívoco. Aliás, Matthew Rowlinson acrescenta também esta observação certa sobre a grande ode final, “To Autumn”:

If, as I have argued, “To Autumn” compares making poetry out of animals to eating them, it is a suggestive conjunction that on his return to London the month after the poem was written, he became a vegetarian [...] “To Autumn,” the last of Keats’s odes, ends by representing a chorus of animal sounds, all heard at their right time and season. I have argued that here, the incorporation of animal automatism in poetry, rather than being the object of demystifying critique or mockery, occasions melancholy. Keats identifies animals that tell time with animals killed for food. (Rowlinson 2024: 43-4)

A solução para aquele dilema inicial entre o indivíduo e a espécie pode então ser encontrada na questão do instinto animal, isto é, a sua capacidade para, ao contrário do poeta, nunca se enganar, por exemplo, no tempo e na estação. É uma capacidade que os seres humanos, enquanto seres aculturados, perderam, tal como a consciência da morte e da passagem do tempo exerce neles uma força desmoralizadora e, em último caso, perturbadora; aquela compreensão da complexidade do mundo não só é precária porque desorientadora, mas também porque é a compreensão daquela *eternal fierce description* descrita na carta-poema de 25 de Março de 1818 (Cox (ed.) 2009: 136). É, se quisermos, a visão de uma natureza que subsiste através do tempo por via das disposições mais adstringentes; afinal, toda ela é reunida, fauna, flora ou minerais, por essas mesmas disposições. As fantasias bucólicas de carácter potencialmente tranquilizador e anestético são dessa forma invalidadas de duas formas: ou negadas pelo rigor invariante da natureza, ou então destruídas pela inquietação e pela melancolia inelutável do poeta que surpreende a presença inexorável desse rigor na natureza. Sendo assim, a arte verbal ou é “imortal e imutável” (Vendler 1983: 96), segundo o modelo dos instintos naturais, ou desempenha uma função na acessível sociedade humana. O incômodo de

Keats face a esta alternativa é manifesto, logo nesta “Ode to a Nightingale”; deve haver um terceiro termo, derivado do instinto animal, sem que nele se esgote, com base no qual a presença desejada do canto do rouxinol pode ser melhor entendida, bem como o lamento final do poeta.

Com efeito, a ode inteira pode ser lida a partir daquele “Forlorn!” que abre a sua última estância, cujo clamor condensa os dilemas e os fascínios a que aludiram as estrofes anteriores. Como observa Susan Wolfson, “his ‘pro and con’ has one more stanza, which opens on one of the most stark self-listenings in this, or in all of Keats’s poetry, a word isolated and activated into reflection” (Wolfson 2015: 97). Essa “auto-audição” é também uma demarcação do rouxinol e uma admissão de que a identificação entre os dois cantos, tantas vezes tateada e pressentida ao longo da ode, é afinal impossível, ou seja, apenas o efeito de uma fantasia enganadora, um *deceiving elf* (Cox (ed.) 2009: 460). Separado do mundo cultural, que se lhe afigura limitado e lastimoso, e do mundo natural, determinado por impulsos que não lhe pertencem, o poeta, separado também da fantasia que permitia manter a ficção de uma sintonia entre todas as formas, parece por fim reduzido, de modo concludente, à sua própria voz, ou seja, à *drowsy numbness* descrita nos primeiros versos.

No entanto, não faria sentido que um poema tão sinuoso terminasse de forma tão assertiva, ou que a “auto-audição” radical a que se entrega o poeta fosse uma simples reivindicação da sua prioridade sobre a natureza à sua volta; nesta ode, a natureza humana não se celebra acima da natureza circundante. Naquele momento em que o poeta foca a sua atenção na ausência de coordenadas mentais que o reencaminhem, não há sinal de um repúdio da natureza ou da exaltação de um mundo especificamente humano.

Na verdade, mesmo quando o poeta parece voltar-se para si mesmo, continua circundado em todas as direcções pela natureza. O adeus que lhe dedica é, pelo menos, bastante panorâmico: “past the near meadows, over the still stream, / up the hill-side; and now ’tis buried deep / in the next valley-glades” (Cox (ed.) 2009: 460). Por outro lado, ao admitir a intemporalidade inalcançável do rouxinol, o poeta continua a fazer a ponte, como refere Marjorie Levinson, entre o natural e o cultural: “the natural bird’s generic perpetuity [...] is aligned with its expressive uniqueness and contrasted to the *sempiternity* conferred by the canon upon its barren but eternally replicated icons: Ruth, emperor, clown (and, we infer, nightingale as a literary topos)” (Levinson 1988: 67). Se não há a identificação imaginada por via da fantasia poética, também não existe uma

separação radical entre natureza e cultura, semelhante à do poema de Coleridge; há, isso sim, uma interação constante entre natureza e cultura, rouxinol e ser humano, que parece insubstituível e o próprio fundamento da arte poética. Mas impõe-se de novo a pergunta: se a natureza, no seu conjunto inextricável, é caracterizada fundamentalmente pelo instinto, em que medida esse instinto pode influir sobre a voz poética?

A voz imutável da natureza parece não oferecer o material mais promissor para o poeta, e, como em outros poemas de Keats, a perturbação induzida pela vertente destrutiva e predatória da natureza é indisfarçável. Aliás, nem mesmo essa vertente garante uma componente narrativa, um modo de situar as espécies no espaço e no tempo que vá além do mero instinto. Viver no espaço e no tempo é também ter a possibilidade de um estranhamento no espaço e tempo, daquela deslocação temporal de que fala Rowlinson. O poeta é diferente da natureza porque pode estar num tempo e num espaço outros, ao contrário do tempo e espaço cerceados do rouxinol. Parece então salvaguardada a natureza distinta do poeta e da própria poesia. Por muito tentadora que se afigure a semelhança entre a arte verbal e o canto do rouxinol, o poema é um agente legítimo do tempo, o que a voz da natureza, nestes termos, não é. Mas, sendo assim, qual a atenção que merece essa voz da natureza? No caso do poema de Coleridge, ela é substancialmente diferente da voz humana, e não há qualquer simbiose a criar entre ambas. Isso, no entanto, não acontece na ode de Keats, pelo que fica a pergunta: qual a razão para um tal fascínio com o canto do rouxinol, um fascínio tão grande que afasta o próprio poeta da comunicação humana? Será que este poema, reconhecidamente meandroso, prossegue os seus rodeios para no fim concluir que não havia destino para eles? Ou os impulsos inexoráveis da natureza podem afinal reenviar-nos para uma outra dimensão, ainda por nomear?

Creemos que a sinuosidade da ode de Keats só pode ser suficientemente estudada se considerarmos as qualidades próprias destes encontros entre o ser humano e o animal. Como refere Derek Ryan, a propósito da ficção de Kafka e de David Garnett, “to believe there is an easy way out of our own humanity would be to turn our backs on the material and conceptual asymmetries in human and animal life and the potential to transform them” (Ryan 2018: 332). O gesto final do poeta não é de facto um voltar de costas, mas sim um reconhecimento dessas assimetrias materiais e conceptuais entre ser humano e animal, por tentadora que tenha sido a “fantasia” de uma identidade final entre ambos. Como também observa Derek Ryan, em termos que poderíamos também aplicar à ode de Keats, “the writings of Kafka and Garnett are important to animal studies scholars

precisely because they transport us to imaginary worlds but then invite us to turn back, and to think again” (Ryan 2018: 332). Este voltar para trás / voltar a pensar de novo é afinal aquilo que a ode de Keats realiza ao longo das suas oito estrofes; a sua sinuosidade representa não só as próprias assimetrias que se impõem ao poeta, mas também a capacidade de as transformar por via da arte verbal. Há também, por outro lado, a capacidade de transformar a arte verbal através dessas assimetrias; o poeta precisa de algo que só encontra na natureza e procura-o no canto do rouxinol para assim transformar as relações existentes.

Talvez seja oportuno recapitular, de forma breve, o poema. Ao longo da ode, vão sendo convocadas sucessivas incomensurabilidades entre o poeta e o rouxinol que, no entanto, nunca se afiguram como definitivas, pois sugerem sempre a possibilidade de uma identidade ulterior. Assim, depois de contrastar a sua letargia inicial com a facilidade estival e plena do canto do rouxinol, que insinua a possibilidade de a *draught of vintage, a beaker full of the warm South* (Cox (ed.) 2009: 458) que resgate o poeta do seu torpor e lhe permita se desvanecer com o rouxinol pelas sombras da floresta, surge, com todo o seu impacto, a consciência do mundo humano, forçosamente desconhecido da consciência animal, onde impera “the weariness, the fever, and the fret / here, where men sit and hear each other groan” (*ibidem*). Este lamento demasiado humano é no entanto oposto de imediato a uma nova possibilidade de identificação entre a voz humana e o canto do rouxinol, ou seja, a de a poesia – e as fantasias que lhe estão associadas – propiciar novamente uma viagem fabulosa ao íntimo da floresta, que se afigura como o perfeito oposto do mundo dos queixumes humanos. Em todo o caso, essa viagem fabulosa não teria o mesmo significado para o poeta e o rouxinol, uma vez que, para os sentidos humanos, assumiria a natureza de um desfalecimento anestesiado, de um facilitamento da morte que, num último arroubo, o poeta imagina que o rouxinol, embora não a conheça, iria celebrar, com um *high requiem* que permaneceria para sempre (latente) na natureza em volta. Esta diferença de significados convence por fim o poeta da sua solidão radical, o que o reconduz à sua existência meramente humana, não obstante a experiência perturbadora que acabou de ter.

Embora seja discutível a identificação operada por Keats entre animais, plantas e minerais num imenso conceito de *natureza*, e não menos discutível o modo totalizante como em toda a natureza observa um automatismo inexorável, Keats trabalhou o tema da natureza de uma forma única dentro do conjunto da poesia romântica inglesa. Não teria sido esse o caso se não associasse de forma muito profícuo esse tema com as suas

próprias preocupações estéticas, com o seu sentido da vida das formas orgânicas, cuja comparação, até pela sua formação científica, moldou a sua arte poética. Cremos que terá sido precisamente por preencher um espaço em branco dessa arte poética que a natureza, e o canto do rouxinol neste caso em particular, ocupa um lugar tão proeminente nas suas poesias, ao mesmo tempo que a sua poesia se afigura como um espaço privilegiado para a reflexão sobre o tema animal na poesia e na sociedade daquele tempo. A popularidade nunca diminuída desta ode de Keats parece confirmar isso mesmo: há um alinhamento surpreendente entre o poeta e o animal que assegurou a esta ode um lugar cimeiro dentro da obra poética de Keats. Poderá ser a facilidade estival do canto do rouxinol que dá o mote para a exuberância da linguagem poética de Keats; no entanto, tudo o que foi dito até agora parece seguir o mesmo padrão de aproximação e afastamento, pelo que esse mote ainda deve ser objecto de mais investigação.

Num estudo curioso que, no início da sua carreira literária, dedicou ao motivo helénico na obra de Keats, Julio Cortázar observa como, no meio dos seus contemporâneos, o poeta inglês se distinguiu por uma “lealdade vital à natureza”, uma unidade e uma intimidade profundas com os princípios anímicos da natureza (Cortázar 2017: 178). O propósito de “La urna griega en la poesía de John Keats” é precisamente o de mostrar como essa intimidade é uma das facetas do ressurgimento helenista que marca aquela geração da poesia romântica. Como também afirma Cortázar, esse ressurgimento diferencia-se marcadamente do racionalismo da poesia classicista precedente, na medida em que recupera para a poesia a ambição de abordar problemas que fogem à representação verbal e incorporá-los na sua substância, de integrar no poeta e no poema uma alteridade fugidia que seja uma matriz final da poesia, que lhe permita agregar “visões multiformes da realidade” e recrear essas visões através das propriedades específica do verso (Cortázar 2017: 172). Como em outras odes de Keats, a presença mitológica (ou, neste caso, de um animal mitológico) é algo que não pode ser *re-presentado*, muito menos racionalmente, mas sim recriado poeticamente.

Cortázar estabelece um contraste curioso entre poetas de *apropriação*, da reconstrução e tipificação sintética das leis e coordenadas do mito helénico, e poetas de *identificação intuitiva*, marcados pela apreensão estritamente pessoal, “de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un recrear análogo” (Cortázar 2017: 139). Keats é seguramente um poeta de identificação intuitiva, mais atento à “vida das formas” do que às “formas da vida” (*idem*: 150). Essa atenção à vida das formas é fundamentalmente a capacidade de apreensão das suas propriedades estéticas e a

localização destas propriedades fora do sujeito poético; esta manobra dupla é o que separa, no entender de Cortázar, a poesia das outras artes:

Pues que la poesía – Keats lo supo hartó bien – está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, yo que en última instancia el valor final de concreción será el poético y sólo él. Mientras vemos a la pintura degenerar rápidamente cuando se tiñe de compromisos poéticos (cf. el prerrafaelismo) y la música tornarse “de programa” apenas rehuye su propia esfera sonora, el valor poesía opera siempre como reductor a sus propias valencias y es en definitiva quien desorganiza un cierto orden al sólo fin de recrearlo poéticamente. (Notamos al pasar que tal es la diferencia esencial entre “poesía de imitación” y “poesía de correspondencia”). Si “les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, ¿cómo rehusarse a hallar en otras obras de arte – línea, color, sonido al zados ya a Belleza – una fuente de deleite poético? (*idem*: 172)

Diríamos assim que o propriamente poético, na obra de Keats (e, em particular, nesta ode) é o mundo natural e animal, não-humano, que só pode recriado poeticamente e, em rigor, não pode ser representado, uma vez que nenhum conteúdo proposicional lhe fará justiça. Como lugar do orgânico, avesso à técnica e instrumentalidade do ser humano, o rouxinol e a floresta onde o seu canto permanecerá perenemente congregam aquelas presenças não-representáveis cujas comunicações gnómicas serão um foco tão obsessivo de atenção para o Keats das grandes odes. Tal como a Urna Grega permanece um receptáculo imune de uma experiência que ao mesmo tempo fascina e frustra os seres humanos, também o rouxinol é o motivo de um outro tipo de pensamento, não-conceptual e não-representacional, puramente experiencial, que os seres humanos, como seres conceptuais, não podem comunicar na sua plenitude; a poesia é então a sua comunicação incompleta, a transmissão possível de pensamentos que de outra forma ficariam perdidos, bem como um seu efeito indirecto. O filósofo José Luis Bermúdez escreve mesmo:

The fact of the matter, however, is that we have little idea of what the vehicle of nonlinguistic thought might be. At the level of the vehicle, nonlinguistic thoughts are rather similar to scientific unobservables (Sellars 1956/1997). We can see their effects but (as yet) only speculate as to the intrinsic nature of their vehicles. They provide us

with a powerful and indispensable tool for understanding the behavior of nonlinguistic creatures, a tool that we can employ even though we do not clearly understand the physical basis for it. What I have tried to bring out in this book, however, is that we can ascribe thoughts with structured contents to nonlinguistic creatures and employ those thoughts to give intentional explanations of their behavior without knowing what the vehicles of those thoughts are. (Bermúdez 2003: 192)

O canto do rouxinol e a voz da natureza prendem tanto a atenção de Keats porque aí reside algo que a linguagem humana, para ser comunicável, tem de gradualmente prescindir: um elemento não-proposicional, apenas apreensível por identificação intuitiva (Cortázar 2017: 139), que engloba aquelas experiências sensoriais e emocionais das quais as palavras humanas não podem ser veículos. Helen Vendler havia descrito com razão o canto do rouxinol como *não-mimético*, qualidade à qual se acrescenta então a de *não-proposicional*; estas experiências, impossíveis de parafrasear ou de replicar no mundo exterior, são aquelas que nos remetem para sensações básicas da nossa experiência, como a simples realidade de estar *aqui*. A instabilidade ontológica que deriva da desconexão com o canto do rouxinol indicia isto mesmo: o canto do rouxinol é procurado porque é a forma certa de o poeta sentir que está no seu lugar. Por outras palavras: com o canto do rouxinol, o poeta está no seu lugar próprio, na fronteira entre cultura e natureza; sem esse canto, cai no abismo que separa cultura e natureza. É o canto natural que transforma o abismo em fronteira, e o entendimento dessa transformação será elaborado por Keats de forma a eliminar os traços, nos seus primeiros poemas, de uma natureza entendida ainda de forma bastante artificial e centrada no ser humano.

Os versos finais da “Ode to a nightingale” traem assim essa instabilidade ontológica que a poesia de Keats irá desenvolver de forma cada vez mais obsessiva. Se as suas primícias poéticas revelavam uma perspectiva indisfarçavelmente antropocêntrica, identificável sociologicamente com as dos frequentadores dos jardins suburbanos de Londres, a poesia de Keats irá manifestar uma atenção cada vez maior à natureza enigmática e inescrutável que terá sido vislumbrada pela primeira vez na eternal *fierce destruction* descrita na carta-poema enviada a JH Reynolds a 25 de Março de 1818. Embora nada nos permita afirmar com segurança que Keats tenha encontrado por fim uma visão de mundo fisiocêntrica, revela decerto uma compreensão cada vez mais subtil dos limites da sua perspectiva antropocêntrica, para além dos quais diversas criaturas, mitológicas como o rouxinol ou maravilhosas como Lamia, sugerem a necessidade

de outras visões de mundo, porventura intraduzíveis na linguagem humana, embora recriáveis. É então como recriação sinuosa, porque estética e intuitiva, do canto de rouxinol que Keats configura a sua ode e realça, por entre a sua dimensão instintiva, o elemento não-proposicional que o une ao poema.

NOTAS

* Rui Miguel Mesquita é doutorado no Ramo de Conhecimento em Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *A Modernidade Romântica: Uma Leitura Comparativa dos Poetas Sophia de Mello Breyner Andresen e John Keats*. Em 2016, publicou, na colecção “Estudos de Literatura Comparada” (ILC/Afrontamento), o estudo *A Situação e a Substância: Cinco Ensaios sobre a Ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa* (vencedor do Prémio PEN Ensaio 2017), trabalho desenvolvido no âmbito de seu pós-doutoramento.

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Bibliografia

- Bermúdez, José Luis (2003), *Thinking Without Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis (2011), *Inquisiciones / Otras Inquisiciones*, Barcelona, Penguin / DeBolsillo.
- Cortázar, Julio (2017), *Obra Crítica*, Barcelona, Penguin / DeBolsillo.
- Cox, Jeffrey N. (ed.) (2009), *Keats's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition*, Nova Iorque, Norton.
- Halmi, Nicholas / Paul Magnuson / Raimonda Modiano (eds.) (2003), *Coleridge's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition*, Nova Iorque, Norton.
- Levinson, Marjorie (1988), *Keats's Life of Allegory. The Origins of a Style*, Cambridge / MA, Blackwell.

- Rowlinson, Matthew (2024), *Biopolitics and Animal Species in Nineteenth-century Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ryan, Derek (2018), "Literature", in *The Edinburgh Companion to Animal Studies*, Edimburgo, Edinburgh University Press: 321-36.
- Vendler, Helen (1983), *The Odes of John Keats*, Cambridge / MA, Belknap Press.
- Wolfson, Susan J. (2015), *Reading John Keats*, Cambridge, Cambridge University Press.

Animal symbolism in *Minnesang*: exploring Der von Kürenberg's *Falkenlied*

J. Carlos Teixeira*

Universidade do Porto, CITCEM, CETAPS

From zoopoetics to *Das Falkenlied*

In 2006, Derrida introduced the concept of *zoopoetics* to describe literary poetics that portray animals as more than mere decorative embellishments in literature. This notion challenges conventional perspectives by positing that animals are integral constituents rather than mere figurative or symbolic elements within textual frameworks – and, as Driscoll and Hoffmann observe, animals in these texts serve an indispensable role, underscoring their essential significance (2018: 3–4), further asserting the following:

Zoopoetic texts are not – at least not necessarily and certainly not simply – texts about animals. Rather, they are texts that are, in one way or another, predicated upon an engagement with animals and animality (human and nonhuman). In short, their “poetic thinking,” (i.e., the way they reflect on their own textuality and materiality), on questions of writing and representation, proceeds via the animal. (*idem*: 4)

The German troubadour poetry collection, known as *Minnesang* (literally, *The Song of Love*),¹ aligns at various points with this concept of zoopoetics (or alternatively opens itself to a critical attitude towards zoopoetics), as these poems employ animals for purposes beyond mere representation as literary adornment. Instead, animals are mobilized as a means to deepen the understanding of power dynamics, desire,

and identity. Birds feature prominently in these texts, as evident in lines such as “ûf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellîn” (*Above the linden tree sang a little bird*,² MF34,3)³ by Dietmar von Aist; “sô haben ir willen / dâ die vogel und singen” (*The birds are content / with their singing*) or “geschihet mir als dem swan, / der dâ singet, sô er sterben sol” (*It happens to me like the swan, / who sings when he is about to die*, MF62,29–30) by Heinrich von Veldeke; or “Waer ein sitich alder ein star, die mehten sît / gelernet hân, daz sie sprachen minne” (*A parakeet or a starling / long learned to speak of love*, MF127,23–24) or “Ez ist der nahtegal / swanne si ir lieb volendet, sô geswîget sie” (*The nightingale / falls silent when it no longer loves*, MF127,34–35) by Heinrich von Morungen.

One should note that birds in the *Minnesang* play various roles: as helpers, as opponents, or simply as allegories for one of the figures. As helpers, birds frequently herald the arrival of spring and summer, seasons synonymous with the blossoming of love. Their presence often signifies a favorable omen, marking the onset of a period characterized by joy and romantic abundance. For instance, the song of a nightingale or the sight of a swallow indicates hope and the rejuvenation of love, motivating lovers to pursue their desires with revitalized determination. As opponents, however, birds can also represent obstacles or impending challenges. For example, in the *Tagelieder*,⁴ the arrival of a bird at dawn can signal the end of a secret romantic encounter, bringing with it the light of day and the threat of discovery. Alternatively, birds can also serve as living metaphors, embodying the lovers or their characteristics or emotional states. For example, the eagle epitomized may epitomize the nobility and ambitions of the lovers, while the swan would often signify fidelity and elegance. This anthropomorphism transcends mere analogy within this tradition, as the birds acquire human qualities, thereby becoming extensions of the lovers themselves.

One of the *Minnesang* troubadours whose work is most evidently zoopoetic is Der von Kûrenberg. Considered the first *Minnesänger* (troubadour), his works date between 1150 and 1160. Among these, the poem “Das Falkenlied” (*The Song of the Falcon*, MF8, 33) stands out for the purposes of this analysis, as this is undeniably Kûrenberg’s text that most clearly employs the image of the bird:

Ich zôch mir einen valken, mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huob sich ûf vil hôhe und flouc in anderiu lant.

I tamed a falcon for over a year.
When I had tamed him to my will,
adorned with golden plumage,
he rose high and flew to other lands.

Sît sach den valken schône fliegen:
er fuorte an sînem fuoße sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zêsamene, die gelieb wellen gerne sîn.

Later, I saw him, graceful, flying:
he wore silk cords on his feet,
and his plumage was a reddish gold.
God unites those who wish to love.

The poem exhibits notable ambiguity — and, as Faulwell observes, “it is doubtful that many poems in the history of German literature have given rise to a greater number of conflicting interpretations than has the ‘Falcon Song’ of Der von Kûrenberg” (1965: 492). Indeed, the poem’s ambiguity primarily arises from the unclear identity of the lyrical voice and the portrayal of the falcon. From the standpoint of zoopoetics, this ambiguity poses significant challenges, since, like Driscoll and Hoffmann have noted, “A central concern for zoopoetics [...] is the question of representation: Who or what is being represented by whom or what and in what way?” (2018: 4).

In this sense, the aim of this study is to elucidate the identity of the lyrical voice in the poem and the symbolic significance of the falcon in relation to this voice, while considering the implications of these animal representations. This examination is crucial, given that, as demonstrated throughout existing scholarship, the critical discourse surrounding this poem has predominantly emerged in the past century, which indicates a need for renewed perspectives and emphasis, particularly those focusing on the imagery of the animal, its meaning, and its broader implications. To achieve this, I will begin by presenting several interpretations that seek to decode the identity of both the self and the falcon, along with their relationship. This will be then followed by an analysis of the textual structures that reveal the power dynamics between the figures.

The Falcon That Therefore One Is

A first, more literal reading allows one to draw some immediate conclusions. Firstly, the lyrical voice remains unidentified, although indications suggest a falconer, as evidenced by the opening line of the first stanza where the lyrical voice mentions raising a falcon. Moreover, within the same line, it is noted that the falcon has been under the care of the lyrical voice for over a year, a typical duration for training such a bird. The subsequent lines imply that the falcon was trained successfully, according to the falconer’s intentions. Additionally, line 3 suggests that the falconer was wealthy or in service to a wealthy lord, given that the bird was adorned with gold. Once trained, the falcon departs for foreign lands, possibly without the falconer’s consent, as the phrase

“in anderiu lant fliegen” in Middle High German suggests (cf. Wapnewski 1975: 29–30).

There is a distinct thematic shift between the first and second stanzas, notably marked by the conjunction ‘sît’ at the beginning of the second stanza, which describes the period after the falcon’s escape from its training phase. The lyrical voice acknowledges continued sightings of the falcon, indicating its persistent presence rather than disappearance. Notably, the falcon continues to appear adorned with the gold bestowed by its initial owner, as inferred from the third line of the second stanza. However, the falcon now displays new embellishments, in particular silk and the color red, which both have symbolic significance, as they suggest that the current caretaker of the falcon is also wealthy, possibly more affluent than the original owner.

In this more literal interpretation, the last line is not entirely comprehensible. It is unclear to whom the voice of the poem refers when it says that those who wish to love will be united: whether it is the falconer, the falcon, or the new falconer. Thus, this first reading and interpretation does not seem to allow for a complete reading of the entire poem, implying that other, more sensible readings should be considered. For this reason, this primarily literal and somewhat disjointed approach diverges from the lyrical conventions observed in German troubadour poetry and is consequently challenged by most scholars.

In this context, the depiction of the falcon might serve as a symbol that transcends its literal avian nature, instead embodying an anthropomorphic figure capable of symbolizing and reflecting the dynamics inherent in *Minnesang* relationships – and, in fact, the term “fuoze” (*feet* instead of *claws*) used in the second stanza distinctly suggests that the falcon is not merely a literal animal but rather a metaphorical and human entity. Nevertheless, the identity to whom the falcon refers remains ambiguous, underscoring the necessity for a thorough analysis of the poem that considers all potential interpretations.

It might make sense to start by considering the voice of the poem as a knight who loves a lady. Jansen initially advocates for this perspective, suggesting that without gender-specific pronouns or clear falcon symbolism, reconsidering who speaks and to whom the poem is directed allows for the falcon to symbolize a young lady who is courted (cf. Jansen 1970). However, Weil contests this interpretation, deeming it somewhat improbable, as neither the poem’s narrative structure nor the conventions of the genre support this view (cf. 1985: 19). Firstly, within the context of *Minnesang* and similar traditions, knights typically do not exercise dominance over ladies, and

troubadour poems generally do not portray knights “domesticating” women. Secondly, it would be unusual for a lady to be depicted as engaging in infidelity, as such themes traditionally apply more to male representations. In fact, didactic poems often suggest that a woman should remain faithful to one man, whereas men might, under certain circumstances, court multiple women (cf., for instance, Kasten 1995:689).

However, if one considers the poem from the perspective of a masculine gaze, one should not view the falcon as a lady, but as a *Liebesbote*, a messenger bird (cf. Wallner 1986; Hatto 1980). According to this interpretation, at the beginning of the poem, the man describes how he spent over a year training the falcon so that it could act as a messenger to his beloved. The final line of the first stanza marks the completion of the falcon’s training as intended by the knight, after which he releases the bird to fly to his beloved. In the second stanza, the man observes the falcon soaring through the skies on its journeys between the knight’s domain and the lady’s domain, the silk cords and reddish gold decorations on the falcon symbolizing the lady’s response. In the last line of the poem, the knight is glad to know that God allowed communication between the lovers.

Volker Mertens, however, argues that the first-person voice in the poem represents a male figure embodying a lord, revealing a profound understanding of feudal organization as envisioned by medieval society (cf. 1986). According to this interpretation, the falcon symbolizes the exercise of power, illustrating the vassal-lord relationship as inherently feudal: the lord creates and commands his vassal in the first two lines, even rewarding him with gold in the third line, which reflects the societal and economic changes of the time. Nevertheless, as indicated in the final line of the first stanza, the vassal eventually surpasses the ethical and political expectations of the lord, relocating to another lordship for various reasons, including political and economic pressures, symbolized significantly by the golden plumage and silk cords. This dynamic illustrates the lesser vassals’ resistance to the erosion of their rights, often necessitating a realignment of their loyalties to survive. The poem, by invoking divine order and ancient vassalic ethics, opposes the increasing influence of money on fiefs, reaffirming the legitimacy of the feudal model as sanctioned by God and crucial for maintaining social order. Yet, this represents an alternative critical interpretation that has not garnered widespread acceptance to date, despite its potential arguments, suggesting the need for further exploration in scholarly readings.

If one entertains the hypothesis that the lyrical subject is indeed a man, a different interpretation emerges where the voice of the poem can be identified, as Eis suggests, as that of a father or guardian speaking about his daughter, now becoming a bride (cf. 1979: 316). According to this perspective, the poem fits within the subgenre of *Brautslid* (*Bride Song*), where the falcon allegorically represents a young woman who is both daughter and bride. In this interpretation, the first stanza aligns with the context of upbringing, where the father reveals that he has parented his daughter for more than a year. The temporal reference, though singular and somewhat unconventional, metaphorically plays with the time typically required to train a falcon. In the second line it is referred the courtly education that the lady received, bestowed upon her by her father. Moreover, the third line addresses this courtly education, embellished with wealth and social presentation that validates it – in other words, over the course of a year, the daughter learned how to become a noblewoman, dressing according to courtly conventions. Once prepared to be presented in society, the young woman metaphorically “flew” to other lands, where a noble suitor awaited her in marriage. In this reading, it’s crucial to note that the phrase “in anderiu lant fliegen” can be interpreted in two ways: one implying flight (suggesting the daughter flees in pursuit of a forbidden marriage), and the other implying a journey without necessary escape (the daughter “flies” to another land following an arranged marriage). Given the falcon’s continued appearance in society, it seems unlikely to denote flight here, which would possibly imply restraint from the voice of the poem. Although the falcon’s flying in the poem should be understood metaphorically, since the lady did not literally fly, it possibly indicates that through this marriage, the bride has ascended the nobility hierarchy, as her husband is socially superior to the family of the father figure. This notion that the bride/daughter has now achieved greater nobility is supported by the lines in the second stanza, where the interpretation makes sense that the falcon, now understood as the bride/daughter, flies high, presenting herself in society even more ostentatiously than at the beginning of the poem (once again, adorned with silk cords and reddish gold). Consequently, the final line can be interpreted as the father’s rejoicing in his daughter’s marriage, which not only brought her wealth but also seems to have been blessed by God.

So far, in addition to a literal interpretation, the four options provided place the man as the voice of the poem, with the relationship between I-falcon being knight-beloved, knight-messenger, lord-vassal, or father-daughter. However, the most accepted reading by critics (such as Scherer 1874; Kraus 1939; Wapnewski 1975; Weil

1985 and Kasten 1995) is that the voice of the poem identifies not as a man but as a woman,⁵ implying that the poem fits within the subgenre of *Frauenlieder* (Women's Song). In this interpretation, the falcon would thus be allegorical for the man – the one who is loved. This interpretation is generally well-accepted because of the following: (1) The voice of the poem occupies a position of power, hierarchically superior to the falcon. As customary in troubadour conventions, it portrays the lady as socially superior to the man who strives for her affection and serves as proof of his love; (2) It is also a literary convention in German medieval literature to represent the man through the figure of the falcon, as seen in other texts such as *Das Nibelungenlied*;⁶ (3) This text is found in a section of the *Große Heidelberger Liederhandschrift* manuscript alongside other *Frauenlieder*.

If this interpretation is adopted for reading the poem, then some of the previously mentioned readings must be adjusted. The first two lines clearly demonstrate that the lady exercises her feudal power over the man, rendering him almost powerless and weak. Nevertheless, the third line poses a challenge for this interpretation: while it is true that the poetic voice retains the notion of possessing power and wealth, adorning her beloved with gold – essentially, bestowing him with money – the interpretation becomes complex, because this is not a common practice in the feudal-vassal context, as it seems relatively unrealistic to assert that there would be a woman who would pay her vassal in exchange of his love. In this sense, the gold is possibly to be understood as a metaphor representing the *minne* that figuratively bathes the lady's beloved.

As for the last line of the first stanza, one can assert that the falcon, now allegorical for the beloved man, flees to other lands or courts. To a large extent, this means that the lover has engaged with a new lady, a relatively common theme throughout *Minnesang* convention poems. The new lady is wealthier and more powerful than the one represented by the poetic voice, as evidenced by the falcon now appearing with cords of silk and reddish gold, the color red here symbolizing love and passion. The last line of the poem is, nonetheless, still ambiguous: despite the fact that I do not find any compelling arguments in this interpretation to support the notion of the man's non-betrayal, when the lady states that God joins those who want to love each other, it is unclear whether she says this hopefully – meaning she still hopes the falcon will return to her because he loves her – or despairingly – acknowledging that the falcon loves the new lady and she loves him.

It is worth mentioning that there is yet another hypothesis in which the poem is understood as a *Wechsel* (exchange song), meaning each stanza represents the voice of a different figure. Wallner (1896) was the first to suggest this theory, later supported by Wesle (1932), Ittenbach (1939), and Hatto (cf. 1980: 255–256), and largely deconstructed by Faulwell (1965). Besides the metric similarity to other poems of the *Wechsel* subgenre, the argument is based on the evidence that the first stanza is presented with a masculine cadence, while the second is presented with a feminine cadence, which in *Minnesang* was commonly used to mark the alternation of voices in the poem. Thus, in the first stanza, the knight reflects on his year-long effort to refine his courtly education, which includes the understanding of *minne*. Upon completing his education, he metaphorically flies to other lands, though it remains ambiguous whether this refers to traveling to his beloved's land or to a more spiritual realm. In the second stanza, the beloved speaks, now witnessing the knight in his full splendor and mastery of courtly love – again, metaphorically “flying high” – representing the knight's grandeur. In this context, the silk cords and reddish gold symbolize not material wealth but the excellence of his courtly behavior. This interpretation also aligns with the final line, where the lady expresses happiness at seeing her beloved soaring towards her.

Power zoodynamics

The analysis of Der von Kürenberg's *Falkienlied* uncovers a complex network of interpretations, each contributing layers of meaning to the work. These interpretations, ranging from the literal to the allegorical underscore the semantic richness and ambiguity of the *Minnesang*. A literal reading narrates the relationship between a falconer and his falcon, potentially symbolizing betrayal and the falcon's emancipation upon leaving its trainer. However, this interpretation does not fully resolve all elements of the poem, particularly the last line of the second stanza, which hints at a union blessed by God, suggesting a deeper interpretive layer. Allegorical readings, which anthropomorphize the falcon, allow, therefore, new interpretations for the poem. For instance, when the falcon is seen as a courted young lady, questions about hierarchy and gender roles in *Minnesang* emerge, highlighting the social and romantic conventions of the period. Alternatively, interpreting the falcon as a messenger of love offers intriguing insights into communication and the exchange of feelings between distant lovers. That said, the most widely accepted interpretation by critics views the falcon as a metaphor for the lady's lover, aligning with *Minnesang* conventions where the lady holds power

over her beloved. This interpretation emphasizes the power dynamics and emotional vulnerability inherent in courtly love, where the lady, by training the falcon, invests her affection and hope in the lover, only to see him fly away, which reflects the fickleness and pain of lost love. The hypothesis of a *Wechsel*, however, where masculine and feminine voices alternate between stanzas, adds a layer of dialogue and reciprocity to the poem, depicting the knight and the lady expressing their complementary perspectives on love.

The array of interpretative possibilities inherent in the analysis invites ongoing debate and uncertainty, thereby precluding the need to privilege any single interpretation. However, within the scope of this study, it is crucial to examine the bird motif as such, as well as the way in which this text enriches our understanding of human-animal relationships, particularly through the depiction of the falcon. Ultimately, the following reflections aim to align with Driscoll and Hoffmann's view when they state, "the task of a zoopoetic reading is precisely to explore what lies between these two extremes, the mutual imbrication and entanglement of the material and the semiotic, the body and the text, the animal and the word" (2018: 4).

The portrayal of the falcon, despite its domestication, continuing to soar to distant lands, poignantly captures the dichotomy between freedom and captivity, a recurring theme in troubadour love. In fact, in German medieval literary conventions, the lover is often depicted as entrapped not by physical constraints but by the profound intensity of emotions and the potential bond with the lady. This concept of emotional captivity finds eloquent expression through the falcon's imagery, symbolically viewed as a creature inherently free due to its ability to traverse great distances, yet subjected to human control. Thus, the falcon embodies the tension between innate freedom and the external limitations imposed upon him/her, whereas by applying this metaphor to *Minnesang* love, one perceives that the lover, though not physically confined, is emotionally captivated by fervent passion and devotion (whether that passion is a knight, a lady or courtliness).

This confinement underscores the fact that the falcon's experience described is not its natural state. In the wild, the falcon is a creature of freedom, able to hunt and live according to its instincts; however, its domestication, the adornment with gold and silk, and its subordination to the voice of the poem are human impositions that disconnect the animal from its natural essence. This domestication symbolizes how individuals in the medieval courtly world, and subsequently their followers, project their own needs, desires, and social structures onto animals, thereby transforming them into reflections

of human experience and reality. Human interaction with animals thus manifests as a continuous effort to control and manipulate, as evidenced by the lyrical voice not coexisting with the falcon but rather utilizing it for its own ends, demonstrating power and social status. For instance, the ornamental dressing of the falcon with gold and silk serves no practical purpose for the animal; rather, it gratifies the vanity and ostentation of its owner, representing a forced disguise and a departure from the falcon's true nature. This act of adorning the falcon in the poem further underscores the artificiality of human-imposed domestication, as in its natural state the falcon is unadorned and free from any artificial attire. In that sense, the contrast between the falcon's natural nakedness and the opulence of imposed clothing highlights humanity's attempt to embellish and control what is inherently wild and untamable, therefore revealing an anthropocentric perspective where an animal's worth is measured by its utility and its potential to enhance human grandeur.

This perspective is further underscored by the absence of voice given to the falcon in the poem, a critical element that reinforces the unequal power dynamics between the lyrical subject and the animal. While the lyrical subject assumes the dominant narrative role, detailing its actions and emotions towards the falcon, the falcon itself remains voiceless and is deprived of any form of verbal or textual expression. The falcon's lack of voice suggests its subjugated state, reliant upon the lyrical subject: while the lyrical subject uses language to depict and exert control over the falcon, the metaphorical animal is denied the capacity to react or articulate its own thoughts autonomously. This highlights the asymmetry in their relationship, wherein the lyrical subject exercises authority over the falcon without regard for its perspective or agency. Furthermore, the absence of voice for the falcon can also be interpreted as a form of symbolic silencing. Because the falcon cannot express its own desires, needs, or experiences, it becomes a passive object in the hands of the lyrical subject, whose actions completely shape the poem's narrative. Similarly, just as the voice is silenced, the body of the falcon is also almost entirely overlooked. Instead of providing a naturalistic portrayal of the falcon, the poem emphasizes ornamental aspects, particularly the act of embellishing the falcon, which suggest a projection of human traits onto the animal. Once again, it implies that the falcon may function more as a symbolic vehicle conveying something rather than being presented as a distinct corporeal presence with its own attributes and identity.

Naturally, this set of meanings operates within the poem, given the reader's recognition of the hierarchical power relations established between humans and animals, because the figure of the falcon, domesticated and adorned, reflects human ability to control and shape nature for their own ends. The relationship between the falconer and the falcon is essentially one of power, where the falconer, holding authority, determines the fate of the falcon, just as the voice of the poem decides the fate of her/his lover or vassal. In most of the interpretations provided, this hierarchical relationship mirrors the feudal social structures of the time, where lords and vassals, or ladies and their suitors, were embedded in a network of obligations and loyalties. What is interesting, however, is that the poem inverts traditional hierarchical relations in the second stanza, thus adding a thematic subversion to the text: the falcon seems to end up victorious, hierarchically above the voice of the poem – indeed, even from a literal standpoint, as the poetic I has to look up to see the falcon fly. This dynamic can be confirmed through the narrated action, but also through semantic roles associated with the lyrical subject and the falcon, as well as through the verbs used throughout the text.

Regarding the semantic roles, the self in the first stanza is associated with the semantic role of agent, while the falcon is associated with the semantic role of patient. In line 1.1, “Ich zôch mir einen valken, mêre danne ein jâr,” *Ich* assumes the role of agent, as it initiates the voluntary and conscious action of domestication, exerting its action on the falcon, *einen valken*, which here represents the patient (in this case, the affected patient, as its conditions are altered). The same occurs in the following line, where *ich* is the agent in both clauses, and *in* (the pronoun substituting for the falcon) represents the affected agent. It is worth noting, however, that the second clause introduces the verb *want*, a volitional verb that reinforces the dominant role of the lyrical subject over the falcon. This semantic scheme is reiterated once more in the third line, in which the self is the agent (now governed by the verb *bewant*, to adorn), while the falcon continues to be the affected patient (in this case, with *mit golde wol bewant* [*with golden plumage*], representing the instrument). The last line of the first stanza inverts this scheme, as the patient up until now gains agency: the falcon rises and flies.

It is interesting to note that there is a silencing of the lyrical subject at the moment when the falcon gains agency, almost as if its agency depends on the subordination of the falcon. This silencing continues in the second stanza, in which the lyrical subject ceases to be the agent – in fact, the word *ich* completely disappears from the text, shifting the spotlight to the falcon. It is true that the first line, “Sît sach den valken

schône fliegen” presupposes a self; however, the omitted self could be seen as taking on the role of experiencer – that is, without agency, as the self is an external argument of the perception verb *sach*. In this context, *den valken* (the falcon) ceases to be patient or agent and becomes the stimulus. This shift is, however, more ambiguous in the next line: in “er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen” the role of the falcon depends on the accepted interpretation, so it is not evident whether the falcon carries the cords consciously (for example, in the reading where the falcon is a knight being educated in the courtly world, which in this case would imply seeing the falcon as the agent) or unconsciously (for example, in a more literal reading of the poem, where the falcon could be seen as a patient).⁷

This shift in power dynamics can also be seen through the type of verbs being used. Four main verbs are associated with the lyrical subject: “zôch” (*tamed*, 1.1), “gezamete” (*had tamed*, 1.2), “wolte hân” (*to my will [literally as I wanted]*, 1.3), “bewant” (*adorned*, 1.3), and “sach” (*saw*, 2.1). The selection of these verbs shed light on the power dynamics and relationship between the lyrical subject and the falcon in the poem. In the first stanza, the verbs denote action, indicating that the lyrical subject exerts control over the falcon. These actions assert dominance over the falcon, symbolizing a desire for control and ownership. However, a significant shift occurs in the second stanza, the only verb associated with the lyrical subject being “sach” (*saw*, 2.1), a verb of perception which denotes a passive observation. Here, the lyrical subject is no longer in a position of control but rather observes the falcon. This transition from active to passive indicates a reversal in the hierarchical relationship between the lyrical subject and the falcon: whereas the lyrical subject previously exerted control, it now can only watch helplessly as the falcon acts according to its own will. Conversely, the falcon, which remains silenced throughout the poem and has a semantic role of the patient in the first stanza, is related to several verbs of action in the second stanza: “huob sich” (*rose*, 1.4), “flouc” and “flieden” (*flew/flying*, 1.4 and 2.1), and “fuorte” (*wore*, 2.1). These verbs depict independent action (the last one might arguably not), illustrating that the falcon acts autonomously once it is freed from the lyrical subject, and once the lyrical subject is hidden in their own passiveness. While the verbs associated with the lyrical subject in the first stanza impose actions upon the falcon, in the second stanza, the falcon acts independently, without reference to the lyrical subject, as it rises, it flies, and it wears silk ribbons. Despite remaining voiceless, the falcon has now gained its own identity.

What's next?

The analysis of Der von Kürenberg's *Falkenlied* illustrates a complex interplay of power dynamics, semantic roles, and interpretive layers, and its ambiguity and richness invite multiple interpretations. This dynamic, explored through the lens of zoopoetics, reveals the intricate relationship between humans and animals, where power and control shape the narrative. Indeed, most readings of this poem so far have focused primarily on interpreting the self and decoding its meaning, overlooking reflection on the falcon's role. A zoopoetic approach centered on the dynamics involving the falcon opens up new insights across these eight medieval lines: the falcon's voice and body being silenced throughout the poem, implying a power dynamic between the self and the animal; shifts in the dynamic between the self and the animal across the two stanzas; the self's silence as the falcon gains agency; and the self's passive role contrasted with its apparent textual agency are some of the examples.

Although this poem is well-known and widely studied in academic circles, there are still opportunities for future research based on the analyses presented here. These considerations highlight new research opportunities, suggesting that even well-known texts can reveal fresh perspectives when analyzed through evolving scholarly frameworks.

One avenue of inquiry involves exploring its connection to Der von Kürenberg's zoopoetics and, more broadly, to the zoopoetics of *Minnesang*. While animals, especially birds, appear occasionally in *Minnesang*, their role within the genre remains relatively underexplored (at least from the perspective of zoopoetics), leaving room to theorize about their implications in this poetic tradition. Additionally, the perception that medieval audiences had of the poem, shaped by the cultural context of the time, offers another dimension to consider: although our understanding of the relationship between humans and animals during that period is limited, the available information could provide significant insights from a reception perspective. Moreover, linking zoopoetics with feminist interpretations could provide fresh perspectives on the poem's themes, as both approaches are relatively recent and have not yet been fully incorporated into *Minnesang* studies. In fact, embracing these methodologies could deepen our understanding of the troubadour tradition while enriching feminist readings of the text. Lastly, examining how perceptions of zoodynamics have influenced archetypes in European literary imagination might illuminate which of these archetypes continue to resonate today, a line of inquiry that could reveal how the relationship between humans and animals in the Middle Ages compares to how we understand it in the modern world.

NOTES

* J. Carlos Teixeira is a professor of German Literature at the University of Porto. He holds a Ph.D. in Literary, Cultural, and Interartistic Studies from the University of Porto and Freie Universität Berlin, with a thesis titled "Poetics of Tension in the Lyric Poetry of Minnesang: Edition, Translation, and Study". He is an integrated member of the Transdisciplinary Research Center Culture, Space, and Memory (CITCEM) and the Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS). His academic interests include theories of lyric, medieval poetry, textual criticism, and translation.

¹ As I have previously noted (cf. 2019: 245 and 2020: 18–28), the noun *minne* differs to some extent from the contemporary concept of love. In fact, and paraphrasing extensively what I defended in my doctoral thesis (cf. 2020: 18–28), the word *minne* is etymologically associated with *memini*, to remember, and *mens*, the mind, thus constantly relating to something or someone remembered. In a nearly clinical explanation, it is what or who comes to mind through recollection, and the word eventually suppressed different ideas and concepts resulting from this same process of remembering. This suppression assigns various polysemic meanings to *minne*. Therefore, starting from its denotation, the word encompasses different pluralities of meaning, with the amorous aspect standing out. Given that the idea of love is complex and not universal, and that this type of love is particularly intelligible in light of its cultural context, it may be more accurate to say that *minne* is not love itself but rather a specific configuration of love. In this context, *minne* is commonly understood as *amour courtois* (cf. Paris 1883); however, this concept, whose deliberate creation as a conceptual tool by Gaston Paris remains uncertain, began to stir controversy in criticism in the years following its inception. As Moore states, "Some said [amour courtois] was adulterous, others said not. Some said it was spiritual and pure, others said it was sensual and erotic. Some said it was freely given, others said it was the result of fate or uncontrollable passion" (1979:624). The problem, according to Moore, lies in the fact that this concept generalizes something that is not generalizable, risking what he calls a false illusion of communication. In this regard, I fully agree with Moore: the 19th century is certainly not the 12th century, just as the French context, no matter how close it is to the German context, is not the latter. For this reason, and because *amour courtois* is a term with specific implications, it is difficult to speak of it accurately in the context of medieval love representations. Thus, it is challenging to apply the term *amour courtois* to *Minnesang* without falling into the error of anachronism. I do not dispute that *minne* is a form of courtly love and, in a broad sense, can be understood as *amour courtois*; however, regarding *Minnesang* studies, it seems to me a common and symptomatic error to generalize and apply concepts from one time and place to another that does not correspond to the original formulation of that concept. It is often assumed that different medieval phenomena are equivalent across different spatial-temporal lines of the medieval period, almost as if they were devoid of any variations and modifications. For this reason, I do not believe that *minne* can be read as courtly love but rather as a courtly love or, at best, as the German counterpart of an equivalent to *amour courtois*. Because it is materialized at the level of the signifier (*minne*), it is self-aware, thus differentiating itself from other so-called troubadour traditions.

² The translations provided here are my own work.

³ I will be using the citation method commonly used for referencing Minnesang poems. "MF" refers to the first edition of "Des Minnesangs Frühling," followed by the page and line numbers. The edition used here is Kasten 1995.

⁴ It refers to a subgenre that highlights the moment of separation between two lovers who have illicitly spent the night together and awaken with the arrival of day.

⁵ Beck recalls that falconry was considered a noble sport in which women could also participate (cf. 1978: 155).

⁶ Indeed, as noted by Kaplowitt (1971: 519–520) and later Wapnewski (cf. 1975: 14), the falcon serves as a metaphor or symbol in Middle High German poetry, broadly representing the hero and the beloved.

⁷ The third line of the second stanza cannot be considered for this analysis, as was is a stative verb and not an eventive one, and therefore does not allow for the assignment of a thematic role. The last line is not relevant to the differentiation proposed here.

Works cited

- Beck, Gayle Agler (1978), *Der von Kürenberg: Edition, Notes and Commentary*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Derrida, Jacques (2006), *L'Animal que donc Je Suis*, Paris, Editions Galilée.
- Driscoll, Kári & Eva Hoffmann (eds.) (2018), "Introduction: what is zoopoetics?", in *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Cham, Springer International Publishing: 1-13.
- Eis, Gerhard (1979), *Kleine Schriften zur altdeutschen weltlichen Dichtung*, Reprint, Amsterdam, Rodopi [1971].
- Faulwell, Dean (1965), "An Interpretation of Der von Kürenberg's 'Falcon Song'", *MLN*, vol. 80, n° 4: 492-497.
- Hatto, Arthur Thomas (1980), "Das Falkenlied Des Kürenbergs", in *Essays on Medieval German and Other Poetry*, Cambridge University Press: 255-259 [1959].
- Ittenbach, Max (1939), *Der frühe deutsche Minnesang – Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle, Max Niemeyer.
- Jansen, Rudolf K. (1970), "Das Falkenlied Kürenbergs", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 44, n° 4: 585-594.
- Kaplowitt, Stephen J. (1971), "A Note on the 'Falcon Song' of Der Von Kürenberg", in *The German Quarterly*, vol. 44, n° 4: 519-524.
- Kasten, Ingrid (ed.) (1995), *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Margeritha Kuhn trans., Tübingen, Deutscher Klassiker Verlag.
- Kraus, Carl von (1939), *Des Minnesangsfrühling. Untersuchungen*, Leipzig, Hirzel.
- Mertens, Volker (1986), "Territorialisierungsprozeß und vasallitisches Ethos: Ein neuer Blick auf das 'Falkenlied' des Kürenbergers", in Ulrich Müller (Hrsg.): *Minne ist ein swaerez spil: Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, Kümmerle: 319-324.
- Moore, John C. (1979), "'Courtly Love': A Problem of Terminology", in *Journal of the History of Ideas*, vol. 40, n° 4: 621-632.
- Paris, Gaston (1883), "Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac II: Le conte de la charrette", *Romania*, vol. 12, n° 40: 459-534.
- Teixeira, J. Carlos (2019), "Da falha à fala: sobre o conceito de 'minne' como dinâmica amorosa falhada na lírica medieval alemã", *Cultura, Espaço & Memória*, 9: 243-252, <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/6228>>, (last accessed on 04/12/2024).

- (2021), "Poética da tensão na poesia lírica do Minnesang: Edição, Tradução e Estudo",
Doctoral Thesis, Universidade do Porto.
- Wallner, Anton (1896), *Die Entstehungszeit Des Mhd. Memento Mori Die Warnunge*,
Whitefish, Kessinger Publishing.
- Wapnewski, Peter (1975), *Waz ist minne – Studien zur Mittelhochdeutschen Lyrik*,
München, C. H. Beck.
- Weil, Bernd (1985), *Das Falkenlied des Kurenbergers*, Frankfurt, R.G. Fischer.
- Wesle, Carl (1932), "Das Falkenlied des Kurenbergers", *Zeitschrift für deutsche Philologie*,
vol. 57: 209–215.

Uma questão de enquadramento: encarcerar as aves no espaço da página, em *Birds of America*

Ana Sabino*

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Entre 1820 e 1821, por entre os pântanos, florestas, planícies e montanhas da América do Norte, um homem começava a perseguir um objetivo ambicioso: o de desenhar e pintar todas as espécies de pássaros que lhe eram então conhecidas. As expedições de John James Audubon pelo continente consistiam num ritual de captura destes animais que pretendia retratar: no sentido de os visitar, observar, e desenhar no seu habitat natural. Mas também, em outros momentos, no sentido de capturar literalmente, trazer para o seu estúdio, e aí, usando arame de taxidermia para os colocar em posições semelhantes às que teriam em vida, retratar os seus cadáveres (Houston 2016: 214-215).

Poderia dizer-se que esta tentativa de representação é ilustrativa de uma atitude de superioridade do ser humano (e, no caso, de um homem branco ocidental) em relação aos outros animais, uma atitude que é aliás típica dos modos de agir imperialistas, comuns no país e época nos quais Audubon se insere, cuja autoridade em relação ao território colonizado é totalmente auto-atribuída. Como aponta Edward Said, essa pré-potência parece estar implícita nas tentativas de expansão do território por parte do ser humano: “Is there not an assumption on our part that our destiny is that we should rule and lead the world, a role that we have assigned to ourselves as part of our errand into the wilderness?” (Said 1989: 216).

Para Said, a representação, e em particular a representação rigorosa e científica, tem um papel claro e preponderante no domínio do outro. Referindo-se precisamente aos Estados Unidos da América, o autor sublinha a importância da difusão deste tipo de representação, que descreve como “the recirculation of rigorous ethnographic representations as public media images that reinforce policy” (Said 1989: 218). Mais ainda, a invasão e domínio do outro é facilitada quando este é representado como inferior (cf. Said 1989), o que poderíamos afirmar que também acontece neste caso – mas voltaremos a este ponto mais adiante.

No caso de *Birds of America*, não podemos confirmar que houvesse à partida uma intenção de domínio, mas podemos sim fazer notar que o conjunto de gravuras resulta de uma vontade de representação que implica uma auto-atribuída autoridade do seu autor para o fazer. Autoridade essa que lhe permitiu inclusivamente tirar a vida ao animal representado, mesmo que o resultado não necessariamente denuncie este singular *modus operandi*. A verdade é que, independentemente do processo, o resultado são imagens de elevado valor artístico para além de ornitológico, tanto no desenho das aves em si como dos seus fundos naturalistas (para os quais contribuiu Joseph Mason, que o acompanhou nas suas expedições iniciais) (Houston 2016: 214). Igualmente verdadeiro é o facto de que os seres humanos são os únicos que podem beneficiar deste objeto de singular beleza.

À primeira vista, nestas imagens os animais parecem ter sido capturados em pleno voo; por vezes picado em direção à sua presa, por vezes delicado, poisando levemente num tronco de árvore. Facilmente notamos, porém, que alguns deles estão estranhamente contorcidos. Muitas vezes, esta composição esconde uma razão muito prática e pertinente: foi a forma que o artista encontrou para os fazer caber dentro do espaço da página. Sentindo a contorção forçada destas aves, podemos perguntar-nos se esta não será uma maneira de as inferiorizar, enquanto seres com plenos direitos, elevando, por outro lado, a qualidade estética das suas representações, destinadas à fruição humana, exercendo a superioridade atrás mencionada. A composição extremamente cuidada destas gravuras evidencia, de facto, a vontade (e também a capacidade) do seu autor de criar um objeto estético de qualidade superior, para além de cientificamente rigoroso.



Figuras 1 e 2: Placa 431, *American Flamingo*. Cortesia do John James Audubon Center em Mill Grove, Montgomery County Audubon Collection, e Zebra Publishing. Do lado direito são evidenciadas as linhas de força presentes na composição desta gravura.

Em termos técnicos, *Birds of America* tornou-se um objeto emblemático na história da impressão e do livro. Em 1826 Audubon procurou, em Inglaterra, um gravador que pudesse transformar as suas aguarelas em gravuras reproduzíveis. Embora as primeiras dez placas tenham sido gravadas por William Lizars, foi Robert Havell quem concretizou a quase totalidade da obra de gravura, incluindo retoques nas primeiras dez placas (University of Pittsburgh s/d). Havell usou neste trabalho a técnica de água-forte ou aquatinta, fazendo com que a gravura contivesse não apenas os contornos exteriores, como habitual na sua época, mas também gradações de cinzento, definindo os sombreados. Apenas desta forma foi possível obter um resultado acima do meramente satisfatório, que seria expectável para uma gravura feita nesta época. Depois de impressa a gravura, era-lhe sobreposta uma camada de tinta pintada à mão, que poderia ser dada com a facilidade necessária à reprodução rápida por pintores contratados (Houston 2016: 216).

As gravuras viriam a ser impressas e vendidas entre 1827 e 1838. A compra destas obras era feita por subscrição, cada envio contendo um conjunto de cinco gravuras, que depois seriam encadernadas pelos compradores, habitualmente em quatro volumes, criando assim o conjunto de livros que conhecemos hoje. O custo total da obra completa, composta pelo total de 435 gravuras, seria de cerca de 1000 dólares. Apesar de o número de subscritores rondar os 300, estima-se que existam, hoje, apenas 120 conjuntos completos no mundo inteiro (John James Audubon Center s/d).

Desde o primeiro momento, Audubon determinou que a impressão seria feita no papel de maiores dimensões disponível à época, no formato “double elephant folio”, ou seja, de cerca de 38 por 26 polegadas (cerca de 96 por 66 centímetros, ainda hoje o maior formato habitualmente disponível para impressão em *offset*, a técnica de impressão mais utilizada em gráficas). As gravuras atingiam, de facto, dimensões assinaláveis mas, ainda assim, alguns dos pássaros maiores não caberiam facilmente no espaço predestinado. A opção de Audubon, que podemos, aliviando por momentos a crítica que aqui apresento, adjetivar como inteligente e inventiva, foi a de os colocar em posições que pudessem representar ações típicas dos seus comportamentos e nas quais as aves pudessem ocupar o menor espaço possível: um flamingo baixando o pescoço para alcançar um peixe imaginário, uma garça ajeitando as penas com o seu bico.



Figura 3: Placa 217, *Louisiana Heron*. Cortesia do John James Audubon Center em Mill Grove, Montgomery County Audubon Collection, e Zebra Publishing.

Regressando à questão central deste ensaio, podemos pensar que este empreendimento de Audubon representa, desde a sua premissa, uma vontade de sobrepor a cultura (humana) à natureza (com a sua diversidade de espécies). Encontrar e pintar todas as aves americanas, ou seja, capturar numa página/cela cada uma das espécies, é uma atitude de poder através da razão. Atitude essa que é, aliás, tipicamente iluminista, ainda que tardia, no seu característico ímpeto de classificar, descrever, tipificar, enquadrar, representar.

As questões de representação do outro (que não se refere necessariamente apenas a outro ser humano) são essenciais para o âmbito da zoopoética: “A central concern for zoopoetics [...] is, thus, the question of representation: Who or what is being represented by whom or what and in what way?” (Driscoll/Hoffmann 2018: 6). Este ensaio procura responder a estas perguntas, prestando especial atenção à última: de que forma é que este ser humano representou estes animais e o que é que isso diz acerca de si mesmo, do seu contexto histórico, e das formas de representação com que escolheu “capturar” estes outros animais. Esta atitude de superioridade classificadora que este ser humano teve perante estes seres de outras espécies é uma ilustração plena do que Berger afirma em *Porque Olhar os Animais?*: “os animais são sempre os observados. [...] O que deles sabemos é um indicador do nosso poder, e portanto um indicador do que deles nos separa” (Berger 2020: 45).

De certo modo, a vontade de classificar poderia representar uma tentativa de superar a distância que nos separa dos outros animais, um desconhecimento mútuo e profundo, mas ela revela mais essa distância do que a elimina, expondo a sua profunda assimetria: “O animal escrutina o homem através de um estreito abismo de incompreensão. [...] Também o homem olha através de um mecanismo de incompreensão semelhante, embora não idêntico. [...] Ele olha sempre através da ignorância e do medo” (*idem*: 24). Ignorância esta que o ser humano continuamente pretende aplacar sistematizando, catalogando, enquadrando, encarcerando. O contrário, naturalmente, não acontece: “Nenhum animal identifica o homem. [...] O animal pode ser morto e comido. [...] O animal pode ser domado. [...] Mas a falta de uma linguagem comum, o seu silêncio, assegura sempre a sua distância, a sua natureza distinta, a sua exclusão” (*idem*: 25).

O enquadrar dos pássaros grandes em contorções necessárias para caberem na folha de papel parece confirmar isto mesmo: não só estamos perante uma tentativa de capturar o animal através do conhecimento, mas a sua composição na página em poses

forçadas, que se adequam melhor ao espaço do livro do que ao espaço da natureza, é indicador de uma pressuposta superioridade do primeiro.

A história do livro, aliás, está intimamente ligada à exploração pelo ser humano de corpos de animais: basta recordarmos que, na sua origem, o material em que foram escritos os textos que viriam a ser encadernados em formato códice era o pergaminho: o pergaminho sendo nada mais nada menos do que a pele de ovelhas, cabras ou outros animais, que era separada da sua carne, limpa, esticada para secar ao sol, alisada com pedra-pomes para remover pilosidades e pequenos sinais, e tratada com algum tipo de cal que permitisse que a tinta se espalhasse e fixasse com facilidade. A história da escrita, do livro e da literatura, é também uma história da exploração do animal:

Whether we write *with* a quill, write *on* skin, or wrap books *in* skin, animals are comakers of literature in many corporeal ways. [...] Animals bodies have been and still are the very medium and the material substrate of poesis. As such, they tend to be overlooked because they merge with the product. (Preuss 2018: 207, 208; itálico do autor)

A maneira como o ser humano usa os corpos dos animais tem alimentado, desde a sua origem, e até mesmo aos dias de hoje, todo o tipo de possibilidades para a literatura. É, por exemplo, a possibilidade de escrever, apagar (quase totalmente) e voltar a escrever na superfície do pergaminho, ou seja, na pele de um animal, que deu lugar ao palimpsesto, tido como paradigma da intertextualidade e do hipertexto:

Animal bodies have not only provided a medium among others that allowed for literature to take shape; they have also made possible a way to think about literature. The physical properties of animal matter catalyzed the material culture of the palimpsest and, thus, brought forth the leading metaphor for intertextuality. Contemporary literary theory is inconceivable without an understanding of the animals that have been flayed since ancient times; it feeds on an entangled cultural and natural history with nonhuman leading parts. (*idem*: 209)

É uma lástima, de facto, que esta não seja uma história de co-criação com outros seres vivos que pudesse ser contada de uma maneira diferente. É lamentável a necessidade de o animal morrer para ter esse papel preponderante na literatura, tal como a necessidade de Audubon capturar os pássaros que retrata, para os poder

representar devidamente. Mas essa é a história que temos, e a nossa prova de respeito possível é lembrá-la, tal como foi, com toda a sua crueldade, mas nunca esquecê-la.

Voltando ao objeto de estudo deste ensaio, poderia defender-se, no entanto, que se trata neste caso de um compromisso entre violência e respeito simbólicos. Se desvalorizarmos o processo de captura dos pássaros para os representar, verificamos um respeito pelo animal representado, no facto de que Audubon insistiu em reproduzi-los em tamanho natural, nas suas proporções exatas. Mantendo esta premissa, e sabendo que não existia de facto nenhum papel de maiores dimensões, a única outra alternativa seria cortar o enquadramento, deixando de fora parte do animal – uma outra forma de violência simbólica, pela qual Audubon não optou. Violência, num caso ou noutro, exercida com o intuito de fazer caber o animal dentro das limitações do ser humano: dentro do maior papel para impressão disponível à época.

Mas, mesmo desvalorizando o que sabemos sobre o processo, afastando da nossa mente o método usado para fielmente desenhar e descrever estes pássaros e simplesmente observando a composição que as faz caber no espaço da página, vemos de facto, patente o próprio propósito desta ambiciosa empresa: o de fazer vergar, sujeitar, o animal natural à dimensão humana e à sua racionalidade construída e artificial.

De uma forma curiosa, poderíamos inverter esta posição de domínio do humano sobre o natural, da cultura sobre a natureza, recordando que o papel que encarcera estes animais em poses vívidas, embora forçadas, tem uma forma mais orgânica do que se poderia pensar. Keith Houston, em *The Book*, sugere que: “Books are rectangular because cows, goat and sheep are rectangular too” (Houston 2016: 312). O formato retangular é, na verdade, o resultado do melhor aproveitamento da pele destes animais, que constituem não apenas objetos de representação, mas a matéria física do objeto literário (Holsinger 2009: 619).

Mas a forma do livro é uma forma orgânica redefinida pelo ser humano, com as suas lâminas e guilhotinas, ângulos retos e cortes perfeitos, descartando a pele irregular e frágil que outrora recobria as patas dos animais, cuja existência e sacrifício são rapidamente esquecidos. É nesse espaço, de ângulos perfeitamente retos, que as aves devem caber, que são feitas caber.

A relação natureza/cultura, neste objeto tão fortemente cultural, embora pese a vontade de representar a natureza, é esta, tão típica: a cultura tentando dominar a natureza através da razão. Dela resulta, porém, um objeto lindíssimo que, com todas

estas suas características, representa não só os animais nele contidos, mas também, e de uma forma tão pungente, o espírito do seu tempo.



Figura 4: Placa 102, *Blue Jay*. Cortesia do John James Audubon Center em Mill Grove, Montgomery County Audubon Collection, e Zebra Publishing.

Finalizando, devo sublinhar que este ensaio não pretende constituir-se como uma crítica negativa ao trabalho de Audubon. Pelo contrário, creio que pode defender-se que o autor optou por soluções inventivas, inteligentes, esteticamente interessantes e estimulantes. Mas não deixam de representar um paradigma de relação entre o ser humano e a natureza que vigorava na época, e que vigorou durante tanto tempo (se é que não vigora ainda hoje). Um paradigma em que o ser humano se coloca perante a natureza numa posição de domínio, mesmo quando se cinge ao papel de observador. A humanidade tem tido a tendência de impor sobre a restante natureza o seu olhar e os meios para o captar. Uma ilustração disto seria a semelhança entre as expressões anglófonas *shooting pictures* / *shooting birds*, que é particularmente significativa neste caso. Há, de facto, uma captura no ato de registar uma imagem: não é por acaso que, quando captamos uma imagem de um outro ser humano, precisamos de obter a sua permissão para guardar e divulgar essa imagem. Ela guarda um pouco do ser retratado,

mesmo que não tenha precisado de ser invasiva para a obter. Ou não terá sido? Olhar não é já invadir o espaço do outro? Seja o outro humano ou não? O que nos dizem estas gravuras sobre isso? Que resposta é que elas, e o processo através do qual elas foram feitas, nos dariam?

É pelas razões aqui apresentadas que proponho que *Birds of America* seja visto como, simultaneamente, uma carta de amor aos animais, uma exploração técnica das capacidades do livro e da impressão, mas, também, uma tentativa de fazer caber a dimensão do animal dentro da do animal humano – de fazer caber a natureza dentro da cultura.

NOTAS

* Ana Sabino é bolseira de investigação pós-doutoral no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde cumpre funções de gestão, edição e comunicação das suas publicações científicas. É doutorada em Materialidades da Literatura pela FLUC, com a tese “Instruções de leitura: um estudo sobre convenções gráficas de apresentação da palavra escrita”, apresentada em 2020. Tem um mestrado em Teoria da Literatura na FLUL, onde escreveu “Literatura para míopes: um olhar aproximado sobre questões de forma em Teoria da Literatura”, em 2014. É licenciada em Design de Comunicação pela FBAUL, desde 2006 (pré-Bolonha). Foi professora de Tipografia e de Teoria do Design na ESART-IPCB entre 2021 e 2023 e investigadora do grupo de investigação ReCodex: Formas e Transformações do Livro (CLP-FLUC) entre 2014 e 2024..

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Bibliografia

- Driscoll, Kári & Hoffmann Eva (2018), “Introduction: what is zoopoetics?”, in Driscoll, Kári & Hoffmann, Eva (orgs.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Berger, John (2000), *Porquê Olhar os Animais?*, J. L. Rosa trad., Lisboa, Antígona [1980].
- Holsinger, Bruce (2009), “Of pigs and parchment: medieval studies and the coming of the animal”, *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, nº 2: 616–623.
- Houston, Keith (2016), *The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*, Nova Iorque, W. W. Norton.
- John James Audubon Center (s/d), “John J. Audubon’s Birds of America”, <www.audubon.org/birds-of-america> (último acesso em 30/08/2024).
- Preuss, Matthias (2018), “Spinning Theory: Three Figures of Arachnopoetics”, in Driscoll, Kári & Hoffmann, Eva (orgs.), *What Is Zoopoetics? Texts, bodies, entanglement*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Said, Edward W. (1989), “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”, in *Critical Inquiry*, vol. 15, nº 2: 205–225, Chicago, The University of Chicago Press.
- University of Pittsburgh (s/d), “Audubon’s Birds of America at the University of Pittsburgh”, <<http://audubon.library.pitt.edu/about.html>> (último acesso em 30/08/2024).

Pastas Aninhadas: Dos Pássaros em Poesia Digital*

J. R. Carpenter**

Na mão, segurava a respiração.
Não conseguia correr com mil borboletas nos pulmões.
*Fishes & Flying Things (1995)*¹

Tinha planeado iniciar este artigo debruçando-me sobre o meu primeiro trabalho de poesia digital em ambiente *web*, *Fishes & Flying Things* [“Peixes & Coisas Voadoras”] (1995). No texto da página inicial podemos ler: “Bem-vindo ao meu mini parassítio na *web*, até ao momento dedicado a peixes e coisas voadoras, enquanto esvoaçam e se agitam pela noite dentro”.² Coisas voadoras, pensei. Pássaros, presumi. 1995 foi há muito tempo. A memória é fugidia. Pelo menos, a memória humana. Neste caso, a memória digital revelou-se mais persistente.

Uma pasta digital guardada no interior de outra pasta, tecnicamente uma subpasta, é também conhecida como uma pasta aninhada. Nos últimos vinte e seis anos, os ficheiros que compõem *Fishes & Flying Things* têm estado aninhados na pasta `/htdocs` do meu servidor *web*, na subpasta `/butterflies` [“borboletas”]. Com um simples clique percebemos de imediato que a obra se encontra ilustrada com imagens a preto e branco de borboletas, libélulas, mariposas, mãos humanas, corações e brônquios. Nem um pássaro à vista.

Ainda que temporária, esta confusão sobre a natureza precisa das criaturas aladas que povoam um pedaço da minha própria escrita é indicativa do grau em que os problemas de classificação têm assombrado o meu trabalho enquanto artista, escritora, investigadora e professora. Em *Deleuze and Language*, Jean-Jacques Lecercle argumenta: “a problem, the site of creative thought, of the creation of thought, is never

prepositional (it is formulated as a concept)” (38). Em parte, a minha reflexão sobre questões de classificação, levou-me a dilemas classificatórios de períodos anteriores, da Idade Média aos primeiros tempos de imperialismo e exploração que marcaram a era moderna e vitoriana. O texto na página inicial de *Fishes & Flying Things* continua:

Na Idade Média, insetos, vermes, caracóis e outras criaturas que definitivamente não se enquadravam como aves, mamíferos ou peixes apresentavam problemas de classificação. O mesmo ocorria com os seus produtos. O mel, por exemplo, surge classificado como fenómeno meteorológico no Livro II do Buch der Natur de Conrad von Megenberg, de 1475, logo após uma explicação sobre a causa do bolor.

A sobreposição de corpos animais e respetivos vestígios textuais torna-se evidente nos termos que habitualmente utilizamos para descrever as tecnologias digitais. A criação do termo ‘bug de computador’ é geralmente atribuída à cientista informática norte-americana Grace Murray Hopper, que, no dia 9 de setembro de 1947, às 15h45, registou o ‘primeiro bug de computador’ no livro de registos do Mark II [da Universidade] de Harvard. O problema ficou registado como uma mariposa presa entre os contactos de relé do computador, que Hopper anexou ao livro de registos com a seguinte explicação: “Primeiro caso concreto de bug encontrado” (Computer History Museum).³

Hopper não foi a primeira a utilizar o termo ‘bug’ nesta aceção, já que a palavra entrou na linguagem informática durante a era vitoriana. A 22 de março de 2018, a Swann Auction Galleries, em Nova Iorque, vendeu por 12.500 dólares uma carta escrita por Thomas Edison em Menlo Park, a 3 de março de 1878. Nessa carta, Edison escreve: “...encontrei, de facto, um ‘bug’ no meu aparelho, mas não estava no telefone propriamente dito. Era do género “callbellum.””⁴ Edison está claramente a brincar, pois não existe nenhum género chamado *callbellum*. A palavra ‘call’ refere-se à chamada telefónica, enquanto ‘bellum’ deriva do latim e significa ‘guerra’. De acordo com o site da Swann Auction Galleries, ‘a palavra [bug] é usada com este sentido no seu caderno de julho de 1876... e, em 1892, a definição de Thomas Sloane foi publicada no *Standard Electrical Dictionary*: “qualquer falha ou problema nas ligações ou no funcionamento de aparelhos elétricos” (Swann Auction Galleries).⁵

Há muito que os poetas digitais têm vindo a explorar representações da presença física de ‘pássaros’ e suas mediações através de tecnologias visuais e sonoras. Noah

Wardrip-Fruin atribui a Christopher Strachey “a primeira experiência com literatura digital e arte digital seja de que tipo for” (302).⁶ A palavra ‘pato’ [*duck*] surge no *Love Letter Generator* de Strachey, programado no computador da Universidade de Manchester em 1952. Aqui, o termo é usado como expressão carinhosa, sem referência a uma ave específica. Aves e insetos entrelaçam-se na pioneira aplicação para iOS de Jörg Piringer, *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz* (2010). Nesta obra, as criaturas aladas não surgem representadas de acordo com o seu aspeto visual, mas pelo seu comportamento: o utilizador seleciona formas de letras nas margens do ecrã, que depois voam, no caso das aves, ou tremem, no caso dos grilos. Uma obra anterior de Maria Mencia, *Birds Singing Other Birds’ Songs*, foi exibida pela primeira vez na Medway Gallery em 2001. Tal como na aplicação de Piringer, as aves são compostas por formas de letras.

Ao revisitar neste artigo os meus primeiros poemas digitais, faço-o na qualidade de investigadora orientada pela prática, recorrendo a uma metodologia marcada pela influência da arqueologia dos media. Estou “a pensar o novo e o antigo em linhas paralelas” (Parikka, 2).⁷ Aplico de modo retroativo esta lente crítica ao explorar ficheiros guardados em pastas aninhadas, acumulados ao longo de vinte e seis anos de prática. Este processo suscita a questão: o que significa ser uma ave literal num poema digital? Ou, se quisermos, num poema impresso? Ao representarem letras em formatos digitais, Mencia e Piringer destacam a natureza arbitrária da relação entre significante e significado. Afinal, não são também as aves dos poemas impressos compostas por letras?

Neste artigo, analiso uma mudança na representação de aves no meu trabalho, passando de ideias gerais e estilizadas para aves que, embora não estejam literalmente vivas, a respirar ou a voar dentro dos poemas em questão, foram, em algum momento, aves reais, concretas e observadas. Ao reconfigurar textos referentes ao início do período moderno e vitoriano, o meu trabalho aprofunda a exploração da expressão física das aves capturadas em formatos impressos ou digitais, interrogando o que se pode perder ou ganhar nesse processo.

Ao reler *Fishes & Flying Things* pela primeira vez em muito tempo, fico surpreendida com a estranheza da voz poética. De onde terá surgido? Na época em que o escrevi, nada sabia sobre pássaros ou poesia. Tinha acabado de me formar em Belas-Artes pela Universidade de Concordia, em Montreal. O Netscape Navigator acabara de ser lançado. Não tinha como objetivo criar uma obra para a *web*; estava apenas a tentar fazer um zine.

O poema começa:

De manhã,
o ar estava denso
com o som de
batidas,⁸

Estas linhas surgem sobre a imagem de uma libélula, uma criatura delicada, incapaz de encher o ar com um som denso. Ao clicar na libélula, somos conduzidos a uma nova página, onde a frase continua:

Mil
asas mil
como morcegos sobre a
carne tenra
dos corpos.⁹

Ao olhar para trás e para esta frase bifurcada, estremeço com o uso desajeitado da comparação. Pergunto-me sobre os morcegos e as batidas. Quero referir-me a animais e asas? Ou terá ocorrido alguma outra violência? Penso em abandonar por completo a discussão sobre a obra. Alguns dias depois, encontro um comentário num ensaio inserido no código-fonte de uma obra de poesia digital de Kavi Duvvooi, *The Guide to Nonexistent Birds: an Ornithological Logic*. Ao regressar à sua obra, cinco anos depois de a ter escrito aos 19 anos, o autor comenta: “Não rejeito a minha sintaxe de fim de adolescência. Deteto-lhe certa sensibilidade.” (Duvvooi).¹⁰

Criei *Fishes & Flying Things* durante uma residência no The Banff Centre for the Arts, quando tinha 23 anos. Conservo anotações dessa época, cadernos guardados em caixas armazenadas. Uma memória vaga vem à tona, da leitura de *Pilgrim at Tinker Creek*, de Annie Dillard, durante a residência. Faço o download de um PDF e logo encontro uma descrição do murmúrio dos estorninhos, tão familiar que me tira o fôlego: “Por cima da minha cabeça, ouvi um som de ar batido, como um milhão de tapetes sacudidos, um bufar abafado” (42).¹¹

Como é que passei a trocar o bater das asas de aves por insetos, o alimento das aves? As imagens em *Fishes & Flying Things* são digitalizações de fotocópias de ilustrações publicitárias do período vitoriano. Em *Insect Media*, Jussi Parikka observa: “No século XIX, os insetos infiltraram-se na cultura popular... como engenheiros,

arquitetos e inventores do mundo microscópico” (xv–xvi).¹² Naquela época, as aranhas eram classificadas como insetos. *Fishes & Flying Things* foi criado com um editor HTML chamado World Wide Web Weaver, outra infiltração de corpos animais na terminologia digital. E assim, coisas voadoras começaram a infiltrar-se no meu trabalho.

avançar vacilando através do salgado vento da espera–alto—

Along the Briny Beach (2011)¹³

Em 2011, regressei ao The Banff Centre na qualidade de orientadora académica no programa de residências In(ter)ventions: Literary Practice at the Edge. Durante esse período, comecei a trabalhar num poema digital intitulado *Along the Briny Beach* [“Ao Longo da Praia Salgada”] (2011). As aves entram no poema pela incorporação de textos vitorianos da autoria de Lewis Carroll e Charles Darwin. As possibilidades das linguagens de programação *web* permitem reunir texto gerado por computador, história natural e poesia *nonsense* num único espaço de leitura. Em *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Jean-Jacques Lecercle afirma: “há dois temas que o *nonsense* vai buscar à história natural: exploração e taxonomia” (202).¹⁴ A minha inserção desses textos vitorianos num poema digital expande o trabalho da poesia *nonsense*, desafiando tanto a exploração de lugares remotos quanto as taxonomias científicas impostas a esses lugares pelo colonialismo científico.

O título cita uma linha do poema “The Walrus and the Carpenter” [“A Morsa e o Carpinteiro”] de Lewis Carroll, que surge igualmente citado na íntegra em *Along the Briny Beach*, mas sem as quebras de verso.

“Ó Ostras, caminhem connosco!”

Implorou a Morsa.

“Uma caminhada prazerosa, uma conversa saborosa,

Ao longo da praia salgada” (88)¹⁵

“O Carpinteiro e a Morsa” contém várias aspas, através das quais são apresentadas afirmações aparentemente absurdas. Lecercle observa: “As personagens gostam de ouvir o som das suas próprias vozes, e também de refletir sobre o que dizem e como o dizem” (1994, 70–71).¹⁶ Refletindo sobre o que Carroll faz a Morsa dizer, percebemos que a salmoura é líquida. Uma praia pode chegar a ser quase salgada, mas sabemos

que não é bem assim. As morsas não falam e as ostras não andam. E tudo bem. Porque já aceitamos muitas outras impossibilidades nos restantes textos com sentido dentro do espaço de leitura digital de *Along the Briny Beach*. Por exemplo, a correr numa barra horizontal exatamente por cima de *The Walrus and the Carpenter*, encontramos excertos da novela de Joseph Conrad, *Coração das Trevas*: “observar uma costa à medida que ela desliza ao lado do navio é como pensar num enigma” (60).¹⁷ A inversão do movimento entre a costa e o navio pode ser lida como uma perversão colonial.

Uma sequência de imagens a rolar horizontalmente no canto inferior direito de *Along the Briny Beach* documenta uma caminhada ao longo de uma praia na província de Holguín, Cuba, em janeiro de 2009. Ecoando Conrad, esta narrativa pictórica desliza diante do leitor estático. Movendo-se sobre as imagens a uma velocidade quase impossível de acompanhar, passa um subconjunto dos subtítulos dos capítulos de *A Viagem do Beagle*, de Charles Darwin. Lecercle observa: “há, de facto, páginas em *A Viagem do Beagle* que soam a Carroll” (1994, 202).¹⁸ Por exemplo, o bico da ave chamada Bico-de-tesoura não é, na verdade, um par de tesouras. A incessante listagem de Darwin reflete tanto a vastidão da empreitada quanto a solidão de cinco anos de navegação, cavalgadas, caminhadas, recolhas e registos. O ato de tomar notas aponta para uma exaustão, refletida no ritmo vertiginoso do texto.

Uma outra iteração de *Along the Briny Beach*, sob forma de performance ao vivo, ofereceu novas oportunidades para explorar questões de organização nestes textos vitorianos. O guião da performance reorganiza todo o corpo do texto digital a duas vozes: a Morsa e o Carpinteiro. No excerto seguinte, o Carpinteiro diz uma linha de *Coração das Trevas* de Conrad, imediatamente seguida por uma linha do poema “The End of March”, de Elizabeth Bishop, colapsando as fronteiras entre citação, autoria individual e forma literária. A Morsa parece responder à menção do Carpinteiro às aves marinhas, mas as palavras que ele diz são de Darwin. O Carpinteiro pronuncia outra linha de Bishop, de novo referindo aves. A Morsa lista mais aves de Darwin. O Carpinteiro contrapõe essa listagem persistente com uma linha de Carroll, insistindo: “Nenhuma ave voava sobre as nossas cabeças – Não havia aves para voar.”¹⁹ Mas a Morsa tem ainda mais palavras-ave para oferecer:

CARPINTEIRO:

Esta costa era quase desprovida de características, como se ainda estivesse em formação, com um aspeto de melancólica monotonia. Tudo parecia recuado o mais possível,

retraído: a maré afastada, o oceano encolhido, aves marinhas solitárias ou em pares.

MORSA:

Tucutuco - Chupim, hábitos de cuco - Tiranídeo-papamoscas - Tordo-imitador - Caracarás - Flamingos - Árvore Sagrada - Dunas de areia - Incrustações salinas.

CARPINTEIRO:

O vento gelado e impetuoso, vindo do mar, desorganizou a formação de um voo solitário de gansos-do-Canadá.

MORSA:

Bico-de-tesoura - Pega-rabo, Papagaio e Tesourinhas-rosadas

CARPINTEIRO:

Nenhuma ave voava sobre as nossas cabeças - Não havia aves para voar.

MORSA:

Pinguim - Gansos - Ovos de Doris.

Esta estratégia de combinar uma obra de poesia *nonsense* vitoriana com a estrutura organizacional de um livro de história natural que tem por base a estrutura comum de uma viagem à volta do mundo, torna-se ainda mais evidente à luz de dois conceitos apresentados por Lecercle. Em *Philosophy through the Looking-Glass: Language, nonsense, desire*, Lecercle define *logophilia* como um amor ilimitado pela linguagem e *délire* como uma perversão que consiste em interferir, ou assumir riscos, com a linguagem:

interferir na linguagem e arriscar o *délire* e a loucura implica aceitar a desintegração e enfrentar a luta pela restauração da unidade do eu. Significa renunciar ao controlo e ao domínio sobre a linguagem. O logófilo já não se expressa através da linguagem; é a linguagem que se expressa por meio dele. Este é o cerne da experiência da linguagem no *délire*: uma vivência de loucura na linguagem, de possessão (1985 16).²⁰

Interferir significa também gerar interrupções. A tese apresentada por Lecercle em *Philosophy of Nonsense* sustenta que todo o género da literatura *nonsense* encontra-

-se estruturado pela contradição, que o autor formula como uma dialética: “entre sobreestruturação e desestruturação, subversão e suporte... excesso e falta” (1994, 3).²¹ O Carpinteiro executa esta dialética ao afirmar categoricamente que não existem aves, apesar da esmagadora evidência em contrário. Esta dialética oferece um contexto crítico para os versos do texto gerado por computador incorporados no guião da performance impressa. O [código] JavaScript e o guião da performance impressa são altamente estruturados, mas ambos contêm mecanismos de desestruturação. O JavaScript não conhece limites; gera incessantemente novas iterações, criando um excesso de texto, que o guião impresso convoca para si, introduzindo na performance programada uma falta de controlo sobre que palavras serão ditas e quando. O performer torna-se um logófilo, falado pela linguagem do JavaScript.

Deste modo, a obra digital volta a ampliar as potencialidades da poesia *nonsense*, gerando significados excessivos que desestabilizam as hierarquias estabelecidas em história natural.

o navio estava rodeado de Pinguins, emitindo o seu
grito discordante
...and by islands I mean paragraphs (2012)²²

...and by islands I mean paragraphs [“...e por ilhas entendo parágrafos”] (2012) retoma e aprofunda uma abordagem topográfica para reler e reescrever livros impressos em espaços literários digitais. A palavra ‘tópico’ deriva do grego *topos*, que inicialmente significava apenas lugar, mas que, ao longo do tempo, passou a referir-se a motivos recorrentes na literatura. Hoje, a topografia é geralmente associada à cartografia. Nos tempos clássicos, a topografia referia-se às descrições escritas dos lugares realizadas por geógrafos. Um *topos* é tanto um lugar no discurso quanto um lugar no mundo. Através do *topos*, localização e narração encontram-se indissociavelmente ligadas. Em *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Jay David Bolter argumenta que, com o advento da escrita digital, os *topoi* encontram-se agora na estrutura de dados do computador (29). Assim, escreve Bolter: “a escrita eletrónica... não é a escrita de um lugar, mas antes uma escrita com lugares como tópicos espacialmente realizados” (36).²³

O prefácio de ...and by islands I mean paragraphs compara os livros físicos a aves, as lombadas enquanto corpos e as capas como asas: “bandos de livros abrem e fecham,

voando em direção à web.”²⁴ À primeira vista, esta frase remete para uma linha de um poema *nonsense* vitoriano; um Flock Book, companheiro da Mock Turtle de Carroll. Pegar num livro de capa dura e imaginar o movimento de o folhear, página após página, até que se torne digital e seja absorvido pela estrutura de dados da Google Books. No espaço literário digital de ...*and by islands I mean paragraphs*, continua o prefácio:

O leitor é deixado à deriva num mar de espaço em branco, riscado de azul por linhas de longitude, latitude, gráficos e papel. O horizonte estende-se bem para além dos limites da janela do *browser*, abrangendo o norte, sul, leste e oeste. Navegar por este espaço (com o *trackpad*, ecrã tátil, rato ou teclas de seta) revela que este mar se encontra pontilhado de ilhas... e por ilhas entendo parágrafos. Estes textos fluidos estão em constante recomposição através de ficheiros JavaScript que invocam cadeias variáveis, contendo palavras e fragmentos de frases recolhidos a partir de um vasto *corpus* literário.²⁵

Vejamos um exemplo. O texto-fonte que dá origem à ilha textual gerada pelo ficheiro JavaScript “isle10.js” é *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation Made by Sea or Over-land to the Remote and Farthest Distant Quarters of the Earth at any time within the compasse of these 1600 Yeeres*, de Richard Hakluyt. Como a extensão verborrágica do título sugere, os textos reunidos em *Voyages & Discoveries* são exaustivos. No entanto, paradoxalmente, evocam também uma sensação de ausência: ausência de especificidade, de contexto, de relatividade cultural, de... (o resto desta viagem está por preencher).

Parte do código-fonte que relê e reescreve a ilha textual gerada pelo ficheiro “isle10.js” é apresentado da seguinte forma:

isle10: “Tais pessoas que viajaram para esta ilha testemunham ter encontrado as seguintes coisas:

```
<br>De metais: #{metais} .<br>De pedras: #{pedras} .<br>De árvores: #{árvores}
.<br>De frutos: #{frutos} .<br>De aves: #{aves} .<br>De animais para peles: #{peles}
.<br>De peixes: #{peixes} .<br>De vermes: bichos-da-seda grandes e robustos.<br>De
várias outras mercadorias: #{outras}.”26
```

Quem são estas pessoas? Onde fica esta ilha? A variável `#{aves}` convoca o seguinte array:

[‘águias’, ‘abutres’, ‘maçaricos’, ‘garças’, ‘grous’, ‘patos-reais’, ‘gansos-bravos’, ‘margaus’, ‘melros’, ‘papagaios’, ‘pinguins’]

Como é possível, numa ilha, encontrar tanto papagaios como pinguins? O que será um margau? Um pássaro imaginário? Um pássaro da época isabelina? Um pássaro conhecido por outro nome? Um erro de transcrição? Um erro de escrita da minha parte? Sou a autora desta obra e não sei as respostas a estas perguntas. A minha releitura topográfica digital pretende apenas colocar questões como estas, ressuscitar estas aves das páginas do final do século dezassete e perguntar: seriam estes pássaros reais, observados por olhos ou ouvidos humanos? Ou seriam apenas lugares-comuns, tópicos, evocados por um imaginário colonial?

Na iteração digital de *...and by islands I mean paragraphs*, o JavaScript instrui o navegador a seleccionar aleatoriamente uma ave para exibição no ecrã, sendo esta atualização feita a cada 1800 milissegundos. Um leitor paciente acabará por ver todas as aves, mas apenas uma de cada vez. Na versão impressa, publicada em *An Ocean of Static* [“Um Oceano de Estática”] (2018), algumas aves, nem todas, são apresentadas na página:

De aves: [‘abutres’, ‘maçaricos’, ‘grous’, ‘patos-reais’, ‘gansos-bravos’, ‘perdizes’, ‘papagaios’, ‘pinguins’].²⁷

Estas aves transformam-se agora em simples palavras, escolhidas pelo som e reorganizadas tanto para o ouvido como para o olhar. Deixaram de ser aves impressas num espaço digital para se tornarem aves digitais num espaço impresso. Expandindo a noção de *délire* de Lecercle, as potencialidades da textualidade digital amplificam ainda mais as possibilidades de interferir com a linguagem. A introdução de variabilidade em textos oriundos do imaginário colonial implica aceitar a desintegração não só das fronteiras coloniais, mas também das distinções há muito estabelecidas entre ilhas e parágrafos, livros e páginas *web*, aves e palavras.

Uma coruja e uma menina muito séria deitaram-se ao mar numa
embarcação verde-escarvalho;
um bote digno de navegar, seguramente, embora um pouco
pequeno para ambos acomodar.

Notes on the Voyage of Owl and Girl (2013)

Em *Notes on the Voyage of Owl and Girl* [“Notas sobre a Viagem da Coruja e da Menina”](2013), as personagens do poema *nonsense* de Edward Lear, *The Owl and the Pussy Cat* (1871), são reimaginadas para explorar o género literário de viagens por paisagens do imaginário colonial. Na minha versão, uma menina muito séria, profundamente aventureira e decidida, e a sua amiga preguiçosa, a coruja, partem, içam velas e navegam rumo a um mar desconhecido. O texto é variável: as estruturas das frases mantêm-se constantes, mas as palavras dentro delas estão em constante transformação. Esta narrativa em movimento desenrola-se sobre uma colagem cartográfica de cartas náuticas de Scotia Bay e das Ilhas Órcades do Sul. As cartas náuticas são sempre composições, formadas por camadas estratificadas de observações acumuladas ao longo de gerações de pilotos. Em *Notes on the Voyage of Owl and Girl*, detalhes de cartas impressas são fragmentados, reorganizados e reorientados para se adaptarem à navegação na *web*. Quando a janela do *browser* é redimensionada, as posições relativas dos elementos da página alteram-se entre si, imitando as mudanças provocadas pelos ventos, ondas, marés e correntes oceânicas.

Tal como em *...and by islands I mean paragraphs*, a Coruja não aparece no texto como uma ave observada na natureza, mas como uma entidade literária originária de outro contexto. A coruja é do género masculino, conforme o atribui Lear. Esta expressa-se por aforismos. No ecrã, vemos apenas um aforismo de cada vez, convocado pela seguinte linha de código:

“Disse a coruja, #{aforismo}.”²⁸

A variável `#{aforismo}` convoca um argumento do seguinte *array*:

[‘Diz-me com quem andas, dir-te-ei quem és’, ‘Pela boca morre o peixe’, ‘Há mais marés que marinheiros’, ‘Somos navios que passam um pelo outro na noite’, ‘Gaivotas no mar, marinheiros a pescar’, ‘Gaivotas em terra, tempestade no mar’, ‘Todos os rios correm para o mar; contudo, o mar nunca se enche’, ‘Não vejo um palmo à frente do meu nariz’, ‘Para onde quer que vamos, lá estamos’, ‘Estou entre a espada e a parede’, ‘O primeiro milho é para os pardais’].

Disse a coruja, Diz-me com quem andas, dir-te-ei quem és.²⁹

A menina está exasperada com “todas as `#{divagações}` da coruja”.³⁰ A variável `#{divagações}`convoca um argumento do seguinte *array*:

['comentários inteligentes', 'anedotas divertidas', 'observações espirituosas', 'manobras de diversão', 'assinaturas de revistas', 'snacks', 'jornais recentes', 'papel de escrita', 'selos', 'créditos para cartões telefónicos', 'pilhas', 'comprimidos para dormir'].

Por essa altura, já todos os comprimidos para dormir da coruja se tinham acabado.³¹

Esta é uma exasperação que a Menina herda da sua autora. Em “Notes on the Composition of Notes on the Voyage of Owl and Girl” [“Notas sobre a Composição de Notas sobre a Viagem da Coruja e da Menina”], escrevo sobre a coincidência entre a publicação deste poema e o surgimento do uso vulgar da palavra *pussy* (2017):

A Coruja olhou para as estrelas acima,
E cantou com um cavaquinho,
“Ó adorável gatinha!³²

Procurei afastar-me do olhar insinuante de Lear. Na minha versão, a Menina ergue o olhar para as estrelas, comunica as suas posições e navega por elas utilizando diversos instrumentos científicos, convocados pela variável `{instrumentos}`:

['almanaque', 'astrolábio', 'cronómetro', 'barómetro', 'bússola', 'rádioamador', 'radar', 'sextante', 'carta náutica', 'sonar', 'luneta', 'telescópio', 'rádio transístor', 'rádio sem fios'].³³

Ao assumir o papel de navegador pertencente à Coruja, a Menina orienta a expedição rumo a um território diferente. Em vez de navegarem por um ano e um dia, a secção de notas referente a *Notes on the Voyage of Owl and Girl* descreve uma viagem minuciosamente documentada, de maio a outubro.

7 de maio
partiram de Dartmouth
a bordo
desamarrados
desancorados³⁴

Este registo quotidiano tem origem num outro texto recolhido por Hakluyt em *Voyages & Discoveries*: “Second Voyage Attempted for the Discovery of the Northwest Passage by Master John Davis” (1586). Em vez de chegar a uma terra do imaginário colonial “onde cresce o Arvoreco”,³⁵ apenas para ser sujeita aos vínculos do matrimónio numa cerimónia presidida por outra ave de autoridade duvidosa, “o Peru que vive na colina”,³⁶ a Menina navega em busca de um outro imaginário colonial, a Passagem do Noroeste (Lear, 238). As suas notas (inspiradas na Viagem de John Davis) evidenciam a mercantilização das aves pelo império:

este lugar propicia
grave abundância de aves³⁷

Ao longo dos últimos 485 anos, estas aves migraram do céu para o papel, por via de olho e pena, dos diários de bordo para as páginas impressas, dos livros para a *web*, por meio de redes até ao dispositivo digital, passando pelo corpo leitor, para, finalmente, regressarem à página reconfiguradas. As versões impressas de *Notes on the Voyage of Owl & Girl* foram publicadas na *Fourteen Hills: The San Francisco State University Review*, na minha coleção de poemas *An Ocean of Static* e na antologia do Forward Prize 2019. Questões de autoridade continuam a ser colocadas entre o impresso e o digital. Se a reputação bem estabelecida da Coruja como pássaro literário confere uma aura de autoridade ao poema digital mais experimental, as potencialidades do digital minam essa autoridade, abrindo uma nova brecha para ler a história das aves. A viagem da Coruja e da Gata termina de forma concludente, com um casamento. A viagem da Coruja e da Menina recusa satisfazer o desejo de conquista colonial ou matrimonial com um resultado fixo. A narrativa permanece em aberto, de acordo com a estética da *logophilia* presente na obra.

Caminhamos sobre o leito do mar do ar.³⁸
The Gathering Cloud (2016)

Em *The Gathering Cloud* [“A Nuvem-Cúmulo”] (2016), observa-se uma transição do pássaro geral, topográfico ou diagramático, para um pássaro mais específico. Não um pássaro vivo, mas certamente corporizado. Como o título sugere, *The Gathering Cloud* foca-se no ar. Neste espaço, aves e humanos coabitam. A obra visa abordar o impacto

ambiental do armazenamento na nuvem, destacando a materialidade das nuvens no céu. A peça digital adapta a sua estrutura de um documento impresso. Cada página apresenta uma chapa gravada da edição ilustrada do *Essay on the Modification of Clouds* de Luke Howard, publicado após a sua morte em 1865. O texto é composto por fragmentos do ensaio de Howard, bem como por livros e artigos mais recentes sobre teoria dos *media* e meio ambiente. Estes são condensados em versos hendecassílabos hipertextuais.

A dissonância cognitiva entre o imaginário cultural do armazenamento na nuvem e os factos concretos do seu impacto ambiental é, em parte, ultrapassada pela constante evocação de animais. Uma nuvem cúmulo pesa o equivalente a cem elefantes. Um peixe USB nada numa nuvem de cabos. Na página *frontispiece.html*, encontramos as seguintes linhas hendecassílabas, de Howard:

Um céu pleno de espécies peculiares
de densas nuvens num sombrio distante³⁹

Ao passar o rato sobre a palavra “specimens”, aparece o seguinte texto no ecrã:

A coleção de peles de aves guardada
no Museu de História Natural de Londres
contém quase setecentos e cinquenta
mil espécies de aves, representando
noventa e cinco por cento das nove mil
e seiscentas espécies conhecidas no mundo [...]
Quantas mais aves foram
capturadas, marcadas e armazenadas na Nuvem?⁴⁰

À medida que vamos lendo, uma imagem semi-transparente sobe lentamente da parte inferior da janela do *browser*, preenchendo quase todo o ecrã: uma fila de nove pequenos espécimes de aves, com etiquetas de identificação penduradas nas suas pernas. Esta imagem exemplifica uma mudança, afastando-se das representações estilizadas de aves usadas no meu trabalho anterior para uma imagem mais realista de aves concretas. Estas aves embalsamadas, capturadas, marcadas e armazenadas em gavetas de museus, podem ser interpretadas, como dados, de duas formas. Em primeiro lugar, são representações corporais de uma estrutura taxonómica: um conjunto de

dados. Em segundo lugar, como corpos que habitaram o ar há cento e cinquenta anos, retêm a informação daquele ar. Investigadores nos Estados Unidos recentemente analisaram a poluição particulada nas penas de aves recolhidas entre 1880 e 2015, de regiões historicamente envolvidas na manufatura e na queima de carvão. Os resultados obtidos podem agora ser utilizados para ajudar nas previsões de mudanças climáticas futuras.

Aqui, a expressão “pastas aninhadas” assume uma nova conotação: em vez de pastas de arquivo, podemos agora imaginar uma estrutura aninhada de aves em gavetas, em armários, em unidades de armazenamento climatizadas em museus por todo o mundo. O termo ‘etiqueta’ [tag] ganha também um duplo significado. O uso digital, etiqueta HTML, provém da variedade anterior de etiquetas de papel que vemos afixadas às pernas dos espécimes embalsamados de aves que sobem na tela. Essas etiquetas contêm dados sobre o nome e a espécie da ave, bem como o local e a data da sua recolha. No contexto digital, uma etiqueta HTML pode conter metadados relativos ao nome e à identificação. Também podemos ter etiquetas aninhadas.

```
<body><div id¼“bird”><img  
src¼“bird.gif”  
alt¼“bird”></div></body>
```

Em 2017 foi publicado pela Uniformbooks um livro impresso baseado em *The Gathering Cloud*. A obra inclui um prefácio do teórico dos *media* Jussi Parikka, uma “pós-nuvem” poética da poeta e ensaísta Lisa Robertson, e o meu próprio ensaio alargado sobre a história material da nuvem, escrito inteiramente no mesmo verso hendecassílabo livre usado no poema digital. Neste ensaio impresso, incorporei três frases que surgiam na página inicial da minha primeira obra na *web*, *Fishes & Flying Things*. O reaparecimento dessas linhas, vinte e dois anos depois, reafirma a minha preocupação contínua com os problemas de classificação no meu trabalho e a importância das coisas que voam nas minhas explorações das formas digitais das aves.

Seis cisnes deslizam velozes pelo cais mais a sul. Em fila, silenciosos.

Brancos ao sol poente. Há semanas que chove.

This is a Picture of Wind (2018)⁴⁴

Por fim, em *This is a Picture of Wind* [“Isto é uma Imagem de Vento”] (2018), assistimos a uma mudança na abordagem das aves, passando da incorporação de aves observadas por outros para a escrita de aves avistadas com os meus próprios olhos. A obra digital é uma aplicação *web*, otimizada para dispositivos móveis. Parte do poema é gerado por dados do vento em tempo real. O poema surge a partir de uma série de contos escritos como resposta às tempestades de inverno que afetaram o sudoeste de Inglaterra no início de 2014, resultando em inundações catastróficas em Somerset e na destruição da muralha de mar e da linha ferroviária em Dawlish, Devon. Publicados inicialmente em forma de zine, estes contos seguem uma estrutura de calendário: uma seleção de pequenos detalhes agrupados sob títulos de meses. Em dezembro, por exemplo: “Uma viagem por Somerset. Cisnes dobram os cantos das extremidades distantes dos campos encharcados de chuva”.⁴²

No zine, nem todos os meses estavam representados. Ao expandir o texto para um ano completo, para publicação como aplicação *web*, baseei-me em notas que fui publicando ao longo de sete anos na conta do Twitter @TheRiverDart. Numa estranha inversão da ordem colonial, estas são as observações de um explorador num local distante: Inglaterra. Cheguei a viver na zona do Rio Dart onde o navegador isabelino John Davis nasceu, aprendendo a remar nas mesmas águas.

Em 23 de abril de 2011, publiquei: “Tenho um novo músculo em forma de remo nas costas” (@TheRiverDart).⁴³ Uma vez mais, os termos referentes a corpos animais e a tecnologias digitais entrelaçam-se. O termo digital ‘router’ tem origem no latim *rupta*, que significa uma estrada aberta à força. O leme de um barco [*rudder*] é algo que orienta para uma determinada rota, abrindo um caminho no mar. O termo ‘rudder’, que se mantém no vocabulário ‘router’, que hoje usamos para designar o router de internet sem fios, é um descendente linguístico do humilde remo [*oar*].

No dia seguinte, publiquei que este músculo estava “mais ou menos no sítio onde as minhas asas costumavam estar” (@TheRiverDart).⁴⁴ No dia seguinte, escrevi: “De manhã, os nossos braços de remo estarão doridos, como se tivéssemos tentado voar” (@TheRiverDart).⁴⁵ Ao reler estes Tweets, percebo uma sonoridade na minha sintaxe que me remete para Duvvoori. Estou a testar algo, a evocar algo, a processar um novo lugar e a deixar um rasto digital desse processo.

Durante a residência no The Banff Centre, em 1995, tive, pela primeira vez, acesso prolongado a um computador. Foi então que desenvolvi uma dor no quadrante superior esquerdo das costas, que se estendia pelo pescoço e pelo braço esquerdo. Isto

pareceu-me estranho, pois sou destra. Por que razão não era a mão que usa o rato a doer? Mais uma infiltração animal: um rato-do-campo preso nas garras de uma ave de rapina em voo. Em *Fishes & Flying Things*, esta dor entra no texto com a frase: “De manhã os seus braços estavam doridos, como se tivesse tentado voar.”⁴⁶ A dor nesse quadrante do meu corpo persiste até hoje. E esta frase também persiste na minha obra. Nas versões em aplicação *web* (2018) e no livro impresso de *This is a Picture of Wind* (2020), a imagem de uma criatura híbrida tomou forma: “Vento forte no regresso. Músculos em forma de remos brotam onde deveriam estar as asas. De manhã, os nossos braços encontram-se doridos, como se tivéssemos tentado voar”⁴⁷ Contudo, uma mudança significativa ocorreu. Esta criatura híbrida sou eu aos 23, aos 39, aos 46, aos 49 anos. Os meus pronomes mudam—eu, ela, nosso, nós. Tenho dores nas costas. Uso ferramentas, tal como a Menina [*Girl*]. Por esta altura, encontro-me fundida com muitas aves. Sou um sujeito digital, com uma presença informacional acumulada ao longo de vinte e seis anos *online*. Durante este tempo, a minha relação com as aves evoluiu de algo abstrato para algo mais íntimo, mais presente. No dia 31 de janeiro de 2014, permaneci à janela do meu quarto a observar uma revoada de estorninhos. Às 16h43, publiquei no Twitter: “Do pelo irrompe um murmúrio de estorninhos, interrompe um chuvoso sussurro” (@TheRiverDart).⁴⁸

De um abeto irrompe um murmúrio de estorninhos.

Por abeto, refiro-me também a pelo. Um manto de agulhas, cerdas eriçadas.⁴⁹

Para concluir, retorno ao ponto de partida, relendo Annie Dillard. Os estorninhos levantam voo, com um abafado sopro bufado. Desaparecem do céu e pousam na página. Dillard permanece imóvel e questiona: “será que pequenos pássaros estão a peneirar-me neste momento, esvoaçando pelos espaços entre as minhas células, sem tocar em nada, mas despertando nos meus tecidos, ágeis?” (Dillard 42).⁵⁰ Pássaros digitais, guardados como pequenos ficheiros e armazenados em pastas aninhadas em servidores *web*, têm atravessado a minha poesia digital há mais de um quarto de século. Esses ficheiros abriram asas rumo à *web*, percorreram o globo através de cabos submarinos, voaram do *router* de *wi-fi* para o telemóvel, cruzaram os espaços entre as minhas células, sem tocar em nada, mas alterando para sempre o meu corpo de trabalho.

NOTAS

* Este artigo foi originalmente publicado pela autora J. R. Carpenter na ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, Volume 29, Issue 3, Fall 2022, Oxford Academic / Oxford University Press, Pages 609–625, <https://doi.org/10.1093/isle/isac018>

**J. R. Carpenter é uma artista, escritora e investigadora cuja prática transita entre a performance e os meios impressos e digitais. O seu trabalho explora questões relacionadas com as ideias de lugar, deslocamento, colonialismo e alterações climáticas. Atualmente, é docente de Práticas Criativas na School of English da University of Leeds. Para mais informações, visitar: <luckysoap.com>.

Esta tradução é da autoria de Diogo Marques.

Diogo Marques desenvolve atividade de investigação-criação no campo das Humanidades Digitais Criativas (Universidade do Porto / ILCML + CODA). Autor, curador e tradutor de (Ciber)literatura experimental e membro cofundador do coletivo ciberliterário digito. Para mais informações, visitar: <<https://wreading-digits.com>>.

Traduzido e reproduzido com permissão da Oxford University Press em nome do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Declaração de Isenção de Responsabilidade pela Tradução: a OUP e o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa não se responsabilizam, de forma alguma, pela precisão da tradução. O Licenciado é o único responsável pela tradução nesta publicação/reimpressão.

*** Nota das editoras: As presentes referências, listadas no texto original segundo a norma MLA (Modern Language Association), foram adaptadas para a norma utilizada pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa para o atual volume ILC – Livro Digital da Coleção Cassiopeia “Escrever com os Pardais: notas para uma zoopoética”.

¹ “In her hand she held her breath.

She could not run with a thousand butterflies in her lungs.”

² “Welcome to my mini web para-site, devoted thus far to fishes and flying things, as they whirl and flop in the night,”

³ N.T.: orig. “First actual case of bug being found”

⁴ “I did find a ‘bug’ in my apparatus, but it was not in the telephone proper. It was of the genus ‘callbellum.’”

⁵ “any fault or trouble in the connections or working of electric apparatus”

⁶ “first experiment with digital literature and digital art of any kind”

⁷ “thinking the new and the old in parallel lines”

⁸ “In the morning,
the air was thick
with the sound of
beatings,

⁹ “A
thousand
thousand wings
like bats on the
soft flesh
of bodies.”

¹⁰ “I do not reject my end of teenage syntax. I detect an ear in it”

¹¹ “Over my head I heard a sound of beaten air, like a million shook rugs, a muffled whuff”

¹² “in the nineteenth century, insects infiltrated popular culture... as engineers, architects, and tinkers of the microscopic world”

¹³ “stumble along the briny waiting wind-loud—”

¹⁴ “there are two themes which nonsense borrows from natural history: exploration and taxonomy”

¹⁵ “O Oysters, come and walk with us!”

The Walrus did beseech.

“A pleasant walk, a pleasant talk,

Along the briny beach”

- ¹⁶ “Characters like to listen to the sound of their own voices, and also to reflect on what they say and how they say it”
- ¹⁷ NT: Usa-se aqui como referência a edição portuguesa “Coração das Trevas”, traduzida por Maria João Madeira, editada em 2017, pela Editora Guerra & Paz: “watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma”.
- ¹⁸ “there are indeed pages in *The Voyage of the ‘Beagle’* that read like Carroll”
- ¹⁹ “No birds were flying overhead—There were no birds to fly.”
- ²⁰ “meddling with language, risking *d’elire* and madness, means accepting disintegration and struggling to restore the unity of the self. It means abandoning control of and mastery over language. The logophilist no longer speaks through language, he is spoken by it. This is the core of the experience of language in *d’elire*: an experience of madness in language, of possession”
- ²¹ “between over-structuring and de-structuring, subversion and support... excess and lack”
- ²² “the ship was surrounded by Penguins, uttering their discordant cry”
- ²³ “electronic writing... is not the writing of a place, but rather a writing with places as spatially realized topics”
- ²⁴ “flocks of books open and close, winging their way web-wards.”
- ²⁵ “A reader is cast adrift in a sea of white space veined blue by lines of longitude, of latitude, of graph, of paper. The horizon extends far beyond the bounds of the browser window, to the north, south, east and west. Navigating this space (with track pad, touch screen, mouse, or ar- row keys) reveals that this sea is dotted with islands... and by islands I mean paragraphs. These fluid texts are continuously recomposed by JavaScript files calling upon variable strings containing words and fragments of phrases collected from a vast literary corpus.”
- ²⁶ isle10: “Such persons as have travelled to this island do testify that they have found these things following:

Of metals: #{metals}.
Of stones: #{stones}.
Of trees: #{trees}.
Of fruits: #{fruits}.
Of birds: #{birds}.
Of beasts for furs: #{furs}.
Of fishes: #{fishes}.
Of worms: silk worms great and large.
Of sundry other commodities: #{other}.”
- ²⁷ Of birds: [‘bitters’, ‘curlews’, ‘cranes’, ‘mallards’, ‘wild geese’, ‘partridges’, ‘parrots’, ‘penguins’].
- ²⁸ “The owl said, #{aphorism}.”
- ²⁹ “[‘Birds of a feather stick together’, ‘Loose lips sink ships’, ‘There are many more fish in the sea’, ‘We are but ships passing in the night’, ‘Red at night, sailor’s delight’, ‘Red in the morning, sailor’s warning’, ‘All the rivers run into the sea, yet the sea is not full’, ‘I can’t see my hand in front of my face’, ‘Everywhere we go, there we are’, ‘You’ve got me over a barrel’, ‘This is for the birds’].
The owl said, Birds of a feather stick together.”
- ³⁰ “all the owl’s #{diversions}”
- ³¹ “[‘clever commentaries’, ‘amusing anecdotes’, ‘witty remarks’, ‘diversionary tactics’, ‘magazine subscriptions’, ‘snack food items’, ‘recent newspapers’, ‘writing paper’, ‘postage stamps’, ‘phone card credits’, ‘batteries’, ‘sleeping tablets’].
By this time, all the owl’s sleeping tablets had run out.”
- ³² “The Owl looked up to the stars above,
And sang to a small guitar,
“O lovely Pussy!”
- ³³ “[‘almanac’, ‘astrolabe’, ‘chronometer’, ‘barometer’, ‘compass’, ‘ham radio’, ‘radar’, ‘sextant’, ‘sea chart’, ‘sonar’, ‘spyglass’, ‘telescope’, ‘transistor radio’, ‘wireless set’]”
- ³⁴ “May 7th
departed from Dartmouth
on board
unmoored
unhomed”
- ³⁵ “where the Bong-Tree grows,”
- ³⁶ “the Turkey who lives on the hill,”
- ³⁷ “this place yieldith
great store of birds
- ³⁸ “We walk on the bed of the sea of the air.”

- ³⁹ “A sky full of peculiar specimens
of dense clouds shrouded in a gloomy distance”
- ⁴⁰ “The avian skin collection held at the
Natural History Museum in London
contains almost seven-hundred and fifty
thousand specimens of birds,
representing
ninety-five per cent of the world’s nine-thousand-
and six-hundred known species [...]”
- How many more birds have
been captured and tagged and stored in The Cloud?”
- ⁴¹ “Six swans slide past the south quay fast. Single file silent.
White in late sunlight. For weeks now, it’s been raining.”
- ⁴² “A drive through Somerset. Swans dog-ear far corners of rain-drenched fields”
- ⁴³ “I have a new oar-shaped muscle in my back”
- ⁴⁴ “more or less in the spot where my wings used to be”
- ⁴⁵ “In the morning our oar arms will be sore as if we had been trying to fly”
- ⁴⁶ “In the morning her arms were sore, as if she had been trying to fly.”
- ⁴⁷ “Wind stiff on the way back. Oar-shaped muscles sprout where wings should be. In the morning, our arms
are sore as if we had been trying to fly.”
- ⁴⁸ “From the fur erupts a murmur of starlings, interrupts a mumble of rain”
- ⁴⁹ “From a fir erupts a murmur of starlings.
By fir I also mean fur. A pelt of needles, hackles raised.”
- ⁵⁰ “could tiny birds be sifting through me right now, birds winging through the gaps between my cells,
touching nothing, but quickening in my tissues, fleet?”

Bibliografia***

- @TheRiverDart. Twitter, <twitter.com/TheRiverDart/>.
- Bolter, Jay David (2001), *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah, New Jersey, Routledge.
- Bridger, Barbara & J. R., Carpenter (2015), “Notes Very Necessary”, *The New River*, <luck-ysoap.com/notesverynecessary>.
- Carpenter, J. R. (2014), “... and by islands I mean paragraphs”, <luckyssoap.com/andbyislands>.
- (2016), “Along the Briny Beach”, <luckyssoap.com/alongthebrinybeach>.
- (2018), *An Ocean of Static*, London, Penned in the Margins.
- (1995), “Fishes and Flying Things”, <[luckyssoap.com/butterflies/ parasite.html](http://luckyssoap.com/butterflies/parasite.html)>.
- (2017), “Notes on the Composition of Notes on the Voyage of Owl and Girl”, in #WomenTechLit, Maria, Mencia (ed.) & N. Katherine Hayles (intro.), Morgantown,

- West Virginia University Press: 177-188.
- (2013), "Notes on the Voyage of Owl and Girl", <luckysoup.com/owlandgirl>.
- (2016), "The Gathering Cloud", <luckysoup.com/thegatheringcloud/>, Dundee, NEdN Digital Arts Festival.
- (2017), *The Gathering Cloud*, Axminster, Uniformbooks.
- (2018), "This is a Picture of Wind: A Weather Poem for Phones", <lucky-soup.com/apictureofwind/>, Iota Institute, Canada.
- (2020), *This is a Picture of Wind*, Sheffield, Longbarrow Press.
- Carroll, Lewis (1960), *The Humorous Verse of Lewis Carroll*, New York, Dover Publications.
- Computer History Museum (s.d.), "What Happened on September 9th", *Computer History Museum*, <www.computerhistory.org/tdih/september/9/>.
- Conrad, Joseph (1950), *Heart of Darkness & The Secret Sharer*, New York, Signet Classics.
- Dillard, Annie (2007), *Pilgrim at Tinker Creek*, New York, Harper Collins.
- Duvvoori, Kavi (2017), "The Guide to Nonexistent Birds: An Ornithological Logic", *elmcip*, <elmcip.net/node/13315>.
- Harvey, Chelsea (2017) "What Dead Birds Tell Us About Climate Change", *E&E News*, <<https://www.scientificamerican.com/article/what-dead-birds-tell-us-about-climate-change/>>.
- Lecerle, Jean-Jacques (2002), *Deleuze and Language*, London, Palgrave Macmillan.
- (1994), *Philosophy of Nonsense: The Institutions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge.
- (1985), *Philosophy through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire, Clydebank*, Hutchison & Co.
- Mencia, Maria (2002), "Birds Singing Other Birds' Songs", <www.mariamencia.com/pages/birds.html>.
- Noakes, Vivian (ed.) (2002), *Edward Lear: The Complete Verse and Other Nonsense*, London, Penguin.
- Parikka, Jussi (2021), *Insect Media*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- (2012), *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity.
- Swann Auction Galleries (2018), "Autographs: Mar 22, 2018 – Sale 2470", *Swann Auction Galleries*, <www.swanngalleries.com/3dcat/2470/30/>.
- Wardrip-Fruin, Noah (2011), "Digital Media Archaeology: Interpreting Computational Processes", *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, California, University of California Press: 302-22.

The background of the book cover features a detailed illustration of a parrot with a red head, yellow face, and green body, perched on a branch. To the left, there is a brown, spiky plant. The entire scene is set against a light, textured background.

Escrever com os Pardais: notas para uma Zoopoética

O termo “zoopoétique”, proposto por Jacques Derrida em *L'Animal que donc je suis* (2002), pressupõe um contrato de contemplação entre os animais humano e não-humano, percecionando o outro como um sujeito aberto. Dito isto, a zoopoética investiga a representação do animal no fenómeno literário, reconhecendo-o como um sujeito sensível, capaz de produzir linguagem e pensamento. Contrariando a teoria de Martin Heidegger (segundo a qual o animal é pobre em mundo pela sua ausência de linguagem), Derrida afirma que apenas a poesia pode compreender o pensamento animal, ultrapassando os moldes convencionais do pensamento: “o pensamento do animal, se ele existir, cabe à poesia”. Ou, nas palavras de Aaron M. Moe, em *Zoopoetics Animals and the Making of Poetry*: “quando [...] o poeta descobre novos gestos através do seu envolvimento com os animais, o processo de poiesis torna-se um evento multiespécies” (2014: 24). Aliás, quando Donna Haraway escreve “To be one is always to become with many” (2008: 32), sublinhando o vínculo entre todos os seres vivos, humanos e não-humanos, ou seja, o facto de nenhuma espécie existir isoladamente, salienta mais uma vez a relação multiespécie que se faz querer *agora*, de forma *justa* e a um nível *mundial*.

ISBN 978-989-35462-8-4



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020
UIDB/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO