2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

VOZES DE BURRO NÃO CHEGAM AO CÉU?
CÃES, GATOS E BURROS: DISCURSOS ZOOPOÉTICOS EM FRANZ KAFKA, MARIA VELHO DA COSTA E JERZY SKOLIMOWSKI

ALL BARK AND NO BITE?
DOGS, CATS AND DONKEYS: ZOOPOETIC DISCOURSES IN FRANZ KAFKA, MARIA VELHO DA COSTA AND JERZY SKOLIMOWSKI

CLÁUDIA CAPELA[*]
csferreira@esev.ipv.pt

Este artigo analisa representações da subjetividade animal, partindo de *Investigações de um cão* (1922), de Franz Kafka, em direção a *Myra* (Maria Velho da Costa, 2008) e *EO* (filme de Jerzy Skolimowski, 2022), com o intuito de comentar as noções de agência e interação multiespécie. Pretende-se explorar a construção de perspetivas não-humanas, questionando hierarquias antropocêntricas e procurando expressões da ética relacional entre humanos e animais. A análise evidencia diferentes estratégias: Kafka atribui ao seu cão narrador uma voz reflexiva e filosófica; em *Myra*, o cão Rambo e a gata Brunilde participam polifonicamente na narrativa, combinando ação, pensamento e diálogo; finalmente, o burro de *EO* expressa a sua interioridade sem verbalização. A verborreia, a polifonia e o silêncio são lidos como instrumentos críticos da hegemonia do *logos*, enquanto a estética é entendida como experiência sensível alternativa. Ao longo de um século, estas obras consolidam práticas zoopoéticas, descolonizando olhares, valorizando perspetivas multiespécies e propondo modos inovadores de compreensão da coexistência.

Palavras-Chave: zoopoética; representação; subjetividade; intermedialidade; linguagem.

This article analyses the representation of animal subjectivity, starting with Franz Kafka's *Investigations of a Dog* (1922), moving on to *Myra* (Maria Velho da Costa, 2008) and *EO* (a film by Jerzy Skolimowski, 2022), to comment on agency and multispecies interaction. The aim is to explore how each narrative constructs non-human perspectives, questioning anthropocentric hierarchies and promoting a relational ethic between humans and animals. The analysis highlights different strategies: Kafka gives the narrator dog a reflective and philosophical voice; in *Myra*, Rambo and the cat Brunilde participate polyphonically in the narrative, combining action, thought and dialogue; in *EO*, the donkey expresses interiority without verbalisation. Verbiage, silence and polyphony are read as critical instruments of the hegemony of logos, while aesthetics is seen as a

[*] Professora adjunta convidada, Instituto Politécnico de Viseu, Escola Superior de Educação de Viseu, Centro de Estudos em Letras – UTAD, Portugal. ORCID: 0000-0001-7931-689X

sensitive experience. Over the course of a century, these works consolidate zoopoetic practices, decolonising perspectives, valuing multispecies perspectives and proposing innovative ways of understanding coexistence.

Keywords: zoopoetics; representation; subjectivity; intermediality; language.

Declaração de contribuição de autoria CRediT [apenas para artigos em coautoria]

N.a.

Informação de financiamento [se aplicável]

N.a.

Declaração de conflitos de interesse [se aplicável]

N.a.

Declaração de disponibilidade de dados [se aplicável]

N.a.

Data de receção: 3-12-2025
Data de aceitação: 15-6-2026
DOI: 10.21814/2i.7043

1. Um cão

Walter Benjamin afirma ser perfeitamente plausível ler as *Tiergeschichten* de Kafka durante tempo considerável até se compreender que, afinal, não retratam seres humanos. Deparando-se com o nome da criatura – macaco, cão, toupeira – os leitores sobressaltam-se, pois encontram-se já, há muito, distantes da humanidade (Benjamin, 2007, p. 122). A conclusão de Benjamin é desarmante: o sobressalto nasce do reconhecimento do que é próprio aos leitores sob uma roupagem inesperada de alteridade. A ironia está no grau de proximidade: a semelhança dos animais com os humanos e, eventualmente, a distância dos humanos face ao que é dado como humano. O resultado diante de tão insólito deslocamento das expetativas é o estranhamento que desestabiliza a conceção de fronteira.

Da leitura benjaminiana até à constatação de Jacques Derrida, nu, ante o olhar da sua gata (2006), é possível ler o desafio epistemológico do percurso proposto pela zoopoética quanto à possibilidade de reconhecimento de afinidades subjetivas entre humanos e animais. E, sobretudo, conceber que, além de representados como constituintes integrais de uma estrutura textual no âmbito artístico, os animais possam observar os humanos, subvertendo um princípio convencional. De facto, o susto de Benjamin e dos leitores de Kafka reside no facto de se saberem observados; no susto, uma inversão de sentido. Fora do âmago territorial antropocêntrico, as margens alargam-se. A segurança da visão unilateral parece esgotar-se e a alegorização associada à figura do animal, muitas vezes moralizante e catártica, ultrapassa tal leitura simbólica, fazendo representar o animal como eixo narrativo e não apenas como antropomorfização, cuja leitura regrediria novamente para o foco da/na figura humana. Assim, e não desmerecendo naturalmente a riqueza das leituras simbólicas sobre o animal, propõe-se explorar a sua representação enquanto presença sensível e agente, e mostrar como Franz Kafka, Maria Velho da Costa e Jerzy Skolimowski facultam, nas suas produções literárias e cinematográfica, respetivamente, uma representação da sensibilidade animal cujos olhos se voltam para o humano. Pretende-se ler os discursos dos animais aqui analisados – o cão de Kafka, o cão e a gata de Velho da Costa, e o burro de Skolimowski – na sua amplitude significativa, explorando-se o conceito de silêncio no in/dizível, cuja presença parece agregar fortemente os autores, integrando-os num domínio metalinguístico: o que pode e o que não pode dizer a linguagem? Procura-se, ainda, destrinçar as similitudes e diferenças entre as narrativas, atendendo à exploração do retrato do espaço sensível dos animais, do impacto da medialidade utilizada e dos possíveis efeitos na perceção da alteridade e *animal gaze,* aqui compreendido enquanto olhar recíproco, como sugerem Wendy Woodward (2008) e Philip Armstrong (2011), na atualização da proposta de John Berger, em 1981.

Forschungen eines Hundes [*Investigações de um cão*], escrito em 1922 e publicado postumamente em 1931, oferece leituras múltiplas. Nuno Amado (2008) encontra no texto a expressão da atividade de escrita do autor, no seu imperativo instintivo e natural cuja exigência o afasta dos demais. Por seu lado, numa leitura idiossincrática do conto, Aaron Schuster (2024) propõe-no como exercício irónico sobre filosofia e paródia do discurso académico, ante um quadro estrutural de poder no âmbito da produção do conhecimento, revisitando outros cães filósofos e tomando o narrador de Kafka como o sujeito moderno, deslocado e inseguro, tecedor dos seus próprios mitos angustiados.

Como sabemos, a narratologia tradicional entende, por norma, a 'voz narrativa' como humana. A propósito de *Josephine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* [*Josefina, a cantora ou O povo dos ratos*], Kári Driscoll comenta que tal conceção tem sido desafiada: a distinção entre voz, compartilhada por todos os seres sensíveis, e discurso, associado à razão humana, no seu entender, implica a insustentabilidade da ideia de narrativa como meramente humana (Driscoll, 2017). De acordo com Paul Sheehan (2002), a narrativa é entendida como o que dá sentido ao tempo e à existência. Tal premissa age como um mecanismo reforçador da identidade humana pela exclusão do animal, aquilo a que Agamben chama de "máquina antropológica" (2003). As narrativas de Kafka exploram justamente tal instabilidade, desafiando a conceção de uma voz narrativa exclusivamente humana, oferecendo a integração de outras experiências de alteridade.

Naama Harel, em *Kafka's Zoopoetics. Beyond the Human-Animal Barrier* (2020), sublinha que a animalidade, destacada por Deleuze e Guattari na obra de Franz Kafka, não se resume a personagens não humanas. Relativamente ao conto em análise, a autora descreve-o, bem como a sua receção, sinteticamente: trata-se de um cão filósofo que, desde o início, se declara separado da sua comunidade e que se dedica a investigações metafísicas. Esta caraterização demarcadamente antropomórfica terá conduzido muitos comentadores à interpretação da narrativa como uma fábula ou alegoria, seja da relação entre o indivíduo e a comunidade, entre o judeu contemporâneo a Kafka e o judaísmo, ou entre o próprio autor e a sociedade. No entanto, tais leituras alegóricas, no entender de Harel, não terão solucionado a história quanto ao seu carácter enigmático. Ao contrário de outras narrativas kafkianas, como *Ein Bericht für eine Akademie* [*Um relatório a uma Academia*], na qual o narrador oferece clareza e estrutura discursivas, o cão filósofo revela-se confuso, contraditório e disperso, o que teria levado muitos críticos a atribuir-lhe pouca importância literária ou filosófica (Harel, 2020, p. 103). Ainda segundo Naama Harel, o conto kafkiano em questão subverte a representação tradicional do cão como melhor amigo do homem ao apresentá-lo como figura ambígua e liminar, simultaneamente doméstica e marginal. A distensão entre natureza e civilização expõe o cão como excluído social, associando-o também a práticas impuras e tidas como tabu, seja pelo consumo de excrementos, seja pelo comportamento promíscuo (Harel, 2020, p. 103).

Aparentemente inconsciente relativamente ao mundo dos humanos, o narrador canino de "Investigações" reflete, no ver de Harel, o antropocentrismo humano, já que replica a sua matriz na consideração do cão como a medida de todas as coisas, o que reproduz uma lógica especista e excludente. A ridicularização das práticas caninas expõe paralelamente o preconceito humano contra as outras espécies, invertendo, assim, a crítica do cão para o leitor humano e a sua visão antropocêntrica do mundo, assente numa falácia de superioridade arbitrária (Harel, 2020, p 115).

Das três obras aqui abordadas, o texto de Kafka é o que coloca mais desafios, atendendo à extensão das leituras propostas. Não pretendendo, porém, dirimir a divergência, enriquecedora, excluiremos deliberadamente a assunção unilateral de macro-sentidos, para analisar a potencialidade do discurso do cão filósofo, sendo ele irónico ou paródico, pessoal ou generalista, e aquilo que nos parece a pretensão de incitar, pelo discurso lábil e logorreico, à perceção de insuficiência representacional de algumas manifestações. A lógica, na sua razoabilidade, não contém a largueza do mundo. A linguagem, assim, pode ser vista como um sistema que, embora gregário, se torna impositivo e opressivo, mas sobretudo inócuo. Tal é ilustrado pelas abstrações e pela irrupção do mistério da música e do alimento no conto, objetos de reflexão por parte do cão. É evidente que podemos aderir à resposta mais evidente e mais fácil: o cão ignora a mão que o alimenta e desconhece a sua realidade enquanto criatura oprimida, assim como

ignora a origem da música ao som da qual os sete cães da sua infância dançam para sua total perturbação e fascínio, mas este cinismo não encerrará todas as problemáticas levantadas pelo texto. A suposta magia que o narrador falha em identificar poderá ser de ordem espiritual na prossecução do divino e, sobretudo, de ordem conceptual, como se as palavras nomeassem por excesso horizontes inexistentes, criando o mito, ou, existindo, se perdessem na verborreia. Ou ainda, na sua viabilidade inversa: é possível que a linguagem permita colocar a questão mas não ofereça a resposta, experimentando-se o risco de que a própria pergunta se denuncie de imediato como avassaladoramente incoerente. Ao indagar a resposta, a pergunta surge mais impiedosa, é um cão pisteiro mas sem presa – a escrita? Jogos de linguagem, Wittgenstein? De facto, o filósofo expressa dúvidas face à pergunta se a resposta resistir à sua própria formulação com palavras.

O cão investiga o mundo canino em busca de explicações para comportamentos, costumes, e, em particular, a sua fonte de consumição, a origem da comida e o mistério da música. Muitas destas interrogações ficam sem resposta. O narrador formula perguntas retóricas que, implicando originalmente crenças ou expetativas de ordem ou sentido, talvez estejam inicialmente erradas, pois quer o mundo canino, quer o humano, não satisfazem tais pressupostos. O animal, aqui, parece remeter para a exclusão da retórica face a uma humildade epistemológica que mais tarde seria desenvolvida pelo *linguistic turn*.

O trabalho de Rebecca Schuman corrobora a hipótese. De facto, na peugada da relação entre a ficção de Kafka e os ensaios de Wittgenstein, encontramos *Kafka and Wittgenstein. The Case for an Analytic Modernism* (2015). Na sua proposta, Schuman defende que ambos desenvolvem nas suas obras uma forma de modernismo analítico, o qual questiona as convenções estabelecidas, desafiando as normas da lógica e da linguagem. Ao traçar tais paralelos, a autora demonstra que Kafka e Wittgenstein criticam a busca pelo significado profundo e encoberto, enfatizando, antes, a análise da linguagem, pondo em causa o convencionalismo estabelecido. Schuman aponta o equívoco dos críticos de Kafka na busca de respostas fixas, já que as suas perguntas partem, afinal, de ilusões. E o que provoca a sua inépcia – a do cão pisteiro e a nossa, aparentemente – é a linguagem. A leitura da autora, provocadora, conclui que muitas das perguntas sobre as obras de Kafka são, na verdade, impraticáveis e que tanto o filósofo como o escritor desestabilizam a ideia quer de uma narração coerente, quer de um significado estável.

Ora, se a nutrição e a música requerem grandes cuidados por parte do cão, e se uma e outra podem ser propostas como alimento espiritual e corporal, a verdade é que nem para a primeira nem para a segunda se encontram explicações lógicas, ainda que, cada qual, determinada pela sua idiossincrasia, se imponha como dimensão estética ou, como Eric Williams a apelida, "alimentary aesthetics" (Williams, 2007, p. 93). A estética relaciona-se com o aspeto cultural e linguístico, representacional portanto, da alimentação, cujo conhecimento, segundo o narrador canino, se prende com o cultivo do solo, bem como das palavras.Tratar-se-á da enfatização paródica das práticas de cunho religioso? A prece e os enunciados culturais construídos sobre a prática aparentemente simples e biológica da alimentação enquanto cerimonial? Por outro lado, é forçoso relembrar o isolamento social do narrador, que parece não perfilhar dos costumes da sua comunidade, ainda que respeite os seus sábios. As leituras são múltiplas, como vemos.

O desejo e a fome, associados ritualisticamente no entender de Eric Williams (2007), e facilmente detetáveis nos relatos caninos, atribuindo à experiência de jejum uma tonalidade transgressiva e sacrificial face ao que se apelida de tentação, conferem à cena recorrente dos cães dançantes um ambiente cinemático sob o qual se espicaça a sensibilidade do cão. Justamente, a subjetividade do cão que nos interessa, aqui, apontar,

como princípio zoopoético. A representação do cão, por mais estranha, é a de um ser sensível cuja partilha discursiva se equilibra sobre a difícil paridade entre corpo e espírito. E se o corpo, enquanto entidade biológica pressuporia sem dúvidas uma semelhança entre indivíduo humano e indivíduo canino, então a natureza simbólica parece aproximá-los igualmente, dada a sua inefabilidade. Ao assumir a vertente esteticamente sensibilizada do animal como constituinte determinante, na verdade, o texto parece destacá-la. Questiona-se o confinamento do animal à esfera do instintivo irracional, ou a diferença zoo-antropológica que, sintomaticamente, na filosofia – lugar da linguagem, da reflexão, da consciência e da cultura – e paralelamente ao conceito de razão, como refere António Guerreiro (2019, p. 64), historicamente separou o humano do animal. A animalidade de sinal positivo que Deleuze e Guattari enxergam em Kafka transcorre dessa sensibilidade e de uma linguagem paralela, ou "inouïe". Esta pressuposição instala outro susto benjaminiano, desestabilizando o antropocentrismo linguístico. Os sete cães dançantes de Kafka, na sua bizarra performance – gesto, som, silêncio – e ambiguidade interpretativa, antecipam a linguagem inaudita de Derrida, na medida em que nos consciencializam para o discurso da outridade como linguagem, ainda que alheia e estranha. Derrida propõe uma língua inédita, inumana, capaz de ultrapassar os limites e preconceitos ao representar e compreender o animal (Derrida, 2006, p. 93). A música, enquanto discurso, assim como a pesquisa do cão, assumem ambiguidade: ora são absurdos, ora remetem para uma língua autónoma. De qualquer forma, sinalizam a linguagem como um sistema abstrato e regrado, construído e por isso significante, o que pode resvalar para o incongruente.

Na rememoração dos cães músicos pelo narrador, Kafka encena uma forma de expressão que escapa à compreensão racional do cão filósofo, justamente porque se limita à linguagem convencional, outro susto para os leitores: trata-se de uma performance enigmática que parece antecipar a "langue inouïe" de Derrida. É uma linguagem inaudita, não reconhecida enquanto tal, mas que carrega sentido. A tentativa frustrada de decifração do espetáculo por parte do cão parece refletir a resistência da tradição filosófica em admitir formas de comunicação que escapam ao *logos* humano e que podem inclusivamente depender de um pensamento não necessariamente filosófico, mas poético e animal. Nesse gesto, Kafka antecipa a crítica derridiana ao antropocentrismo da linguagem, sugerindo modos de expressão, sejam estéticos, gestuais ou corporais, que desafiam a escuta, mas ainda assim falam, perturbam e significam.

Ao estreitar a animalidade e a sensibilidade do corpo, cuja isenção no mundo fantasmal da representação distende a tecnocracia normativa e hermética, Kafka questiona a humanidade da linguagem, bem como a potencialidade de outros modos comunicacionais. A fronteira taxonómica distingue e classifica hierarquicamente, os experimentos científicos dependem de normatização. Mais do que a paródia do discurso científico, é possível que a linguagem seja posta em causa pela irreprimível oclusão e julgamento que provoca. Que seja o cão filósofo a dar-nos a indicação do excesso, embora magro, das palavras é sarcástico e, sobretudo, avalizador de outros modos de experimentar o mundo. O silêncio do cão relativamente aos humanos será outro susto e o que os fará erguer os olhos justamente para a sua falta. Nessa omissão, o cão olha inevitavelmente para o *sapiens*. Por outro lado, o silêncio resultante da ausência de conectividade implica a solidão, espaço igualmente explorado por Kafka neste conto.

2. Um cão e uma gata

Solidão é o ponto de partida de *Myra*, última ficção de Maria Velho da Costa (2008): Myra, a rapariga imigrante, cruza-se com Rambo, ou Rimbaud, o cão de muitos nomes,

cuja duplicidade quase homófona lhe delega a poesia e a violência. Cão de combate, o Pit Bull Terrier é usado como mercadoria transacionável, e tanto a rapariga como o cão se encontrarão sob essa projeção de capitalização até ao final do texto. Myra, estrangeira, adolescente-mulher, e Rambo, selecionado entre "cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo" (Costa, 2008, p. 13), assumir-se-ão, na sua outridade, como potenciais objetos de exploração: ela, num prostíbulo intencionado para pedófilos, ele, como lutador.

Se o cão de Kafka é narrador, o mesmo não acontece em *Myra*, embora nos seja concedido acesso à interioridade de Rambo, bem como à de outros animais do texto. A representação pictórica que Ilda David faz do par Myra e Rambo enuncia, de imediato na capa e depois no miolo do livro, a sua hibridez. Não se tome, porém, o cão como extensão da rapariga, nem como símbolo da sua voracidade actante. A tornar-se símbolo, então também Myra o seria da sagacidade do cão e da perspicácia em assumir diversas personalidades, tendo em vista a sobrevivência. Ora, o híbrido pós-humano ou a quimera aqui representados não invalidam a relação humano-cão, embora não a coloquem numa dependência hierarquizada, nem tão-pouco subtraem autonomia a cada um dos indivíduos. Lendo o texto segundo as propostas de Donna Haraway, trata-se de um exemplo de *sympoiesis*, "making-with" (Haraway, 2016, p. 5). *Sympoiesis*, segundo Haraway (2016), é o reconhecimento de que nenhuma entidade é autossuficiente e de que a vida pressupõe um processo contínuo de coevolução, formando sistemas complexos coletivos e dinâmicos.

De facto, tanto *Myra* como os outros textos aqui analisados numa vertente zoopoética podem implicar, de acordo com o entender da filósofa e zoóloga, narrativas SF: "a sign for science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, and also, string figure" (Haraway, 2016, p. 10). Estes textos, enquanto *speculative fabulation*, e as personagens, como *string figures*, isto é, práticas relacionais interdependentes, encenam a ideia de interação dependente e assentam na disrupção de narrativas dominantes de feição antropocêntrica e patriarcal, promovendo novas reconfigurações de afinidades, permeabilizando identidades binárias. Com a noção de *string figures*, Haraway propõe uma forma de pensamento colaborativo e responsável. As histórias transformam-se em espaços partilhados, orientados para o processo de construção de conhecimento. Haraway descreve a vida como uma rede de linhas em movimento em que humanos e não humanos se encontram interligados. A imagem da tentacularidade demonstra uma multiplicidade de conexões e uma rede inesgotável de trajetórias num entrelaçar de caminhos. As personagens de *Myra* constituem, desse modo, configurações de relações que ultrapassam a unidade, assumindo-se como padrões entrelaçados com os demais. Rambo e Myra espelham a coabitação simpoiética entre diferentes formas de vida.

A utopia, aqui, não tem exatamente lugar, nem a distopia, ultrapassadas que são pelo reconhecimento da complexidade compostista do "Chthulucene", termo preferido a Antropoceno, considerado catastrofista e restritivo por Haraway, obstando à resolução através do "tentacular thinking" (2016, p. 32). Haraway afirma que os seres vivos e as pessoas só poderão persistir através de práticas contínuas e interdependentes, antecipando futuros ainda possíveis. Explica, ainda, o retorno à figura do ciborgue para elucidar os *string figures* ("jogos de cordas"), uma combinação de fabulações especulativas, factos científicos, ficções científicas e feminismos especulativos.

A relação interdependente entre Myra e Rambo ajusta-se igualmente à noção de alteridade significativa que a mesma autora promove em *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003) e à de responsabilidade

relacional interespécies, em *When Species Meet* (2008). De facto, a dupla de *Myra* age em conformidade porque se reconhece de imediato como igual:

> Myra continuou a aproximar-se de gatas. O animal, sem ruído, sem fazer menção de levantar-se, mostrou-lhe as presas. Myra, respeitosa, quebrou o intenso laço do olhar e acocorou-se (…). O bicho deitou a cabeça entre as patas (…). Myra deixou-se amolecer, a barriga a esvair-se de angústia, gemeu. O cão voltou a olhá-la e ganiu, um ganir de cachorro, um gemido. (Costa, 2008, p. 13)

Entendidos, na língua materna de Myra, partem resolutos: "Vamos Rambo, antes que eles venham, repetiu Myra em português de lei. Vamos, irmãozinho, em russo" (Costa, 2008, p. 15). A multiplicidade de línguas e a variação linguística patentes no romance nos diversos níveis, diatópica, diafásica e diastrática, instauram espaços liminares causadores de estranheza, conferindo visibilidade ao outro. Numa espécie de "crioulo galáctico" (Costa, 2013, p. 342), a mescla comporta uma realidade que se pretende fidedigna, promovendo ainda a representação dos animais sob a sua própria textualidade.

Myra e Rambo são transgressores e personagens liminares em diversas dimensões: Myra é imigrante, criança no limite da experiência adulta, vítima e agressora; a sua alteridade é visível enquanto princesa parodiada dos contos de fada face a um destino saldado pela sorte e à representação que dela fazem os olhos de quem com ela se cruza. Por seu lado, Rambo assume a sua outridade enquanto animal, mas não um qualquer animal: um cão de combate associado a uma narrativa de agressividade, um estereótipo. Em ambos encontramos a resistência à norma, e o resvalar consciente, nas suas deambulações, para a zona cinzenta da reinterpretação identitária, à qual a língua e a linguagem não são alheias, a fim de sobreviverem. O entendimento é claro:

> Myra começou a chorar de manso, os soluços travados (…). Aí, o cão agitou-se muito. Levantou o corpanzil rotundo e começou a lamber-lhe a face, os olhos, as ventas e a boca (…). Disse, não chores, não chores, há-de haver um trilho limpo, uma presa fácil. Não chores, pela minha alma de cão. (Costa, 2008, p. 56)

Estas narrativas, experimentando novas sensibilidades, perfazem o que Michaela Fenske, na introdução a *Narrating the Multispecies. World Stories in Times of Crises, Loss, and Hope* (2025), identifica como "world building practice" (2025, p. 15). A narração assume, assim, uma prática de construção de mundos e não apenas a representação de uma realidade existente. Para a autora, contar histórias não é um ato neutro nem meramente descritivo; é, antes uma forma de intervir nas relações entre humanos e outras formas de vida. A narrativa constitui-se como uma prática de composição de mundos em que se reorganizam os conceitos de dependência e coexistência. Tal como Driscoll (2017), Fenske (2025) enfatiza a narrativa como potencialidade multiespécie, interespécie. A policrise contemporânea, sob uma perspetiva ambiental e humanitária[1], as suas causas e as suas consequências, são revisitadas em *Myra.* A exploração, associada à violência – "O sangue puxa o sangue" (Costa, 2008, p. 14), aforismo que os irmana –, sob um viés racista e sexista, torna-se exposta numa vertente que os antecede, a de carácter especista. No entanto, é importante destacar que esses polos de dominação vão além destes recortes e podem, pelo uso da violência como ferramenta de imposição, ser apropriados por qualquer indivíduo num ato de replicação instrumental que ultrapassa os marcadores de género ou de espécie.

Por outro lado, à luz da investigação de Wendy Woodward (2008) no âmbito dos estudos sobre *animal gaze,* pode afirmar-se que a alteridade radical atribuída pela sociedade a Rambo é desmistificada ao longo da narrativa, sobretudo pela relação com

[1] Fenske (2025, p. 14) adopta o conceito de "polycrisis" de Hennig e Knight (2023).

Myra e, mais tarde, com Gabriel Rolando. A interação recíproca estabelecida entre as personagens renega a perceção de antropocentrismo ao valorizar a subjetividade animal e ao reconhecer-lhe agência. A incognoscibilidade que condenaria o animal a uma posição de mutismo, reforçando o distanciamento entre as espécies, é contrariada. Woodward, assim, distancia-se de Derrida quando este apresenta o animal como um abismo de alteridade, aproximando-se, antes, de Haraway na sua perspetiva de cuidado e interação sem hierarquia (Woodward, 2008, pp. 5–16). Assim, Woodward propõe dois modos de olhar: olhar *sobre* o animal e olhar *para* o animal. Trata-se, no primeiro caso, de um olhar objetificante, na pretensão de confirmar a suposta superioridade humana sobre os animais, e, no segundo, de um olhar baseado em reciprocidade, reconhecendo-se uma "subjective kinship" (2008, p. 3), num "continuum of kinship" (2008, p. 14). O conceito de "subjective kinship" implica o reconhecimento de relações sencientes e afetivas com os animais, validando-os na sua agência e habilidade para sentir emoções, contrariando perceções instrumentais sobre os mesmos.

Seja como for que o discurso animal emerja, da imaginação de Myra e posterior ficcionalização das suas conversas, dos diálogos projetados, das falas mentais, pensamento ou sonhos, o que parece fundamental é o facto de a interioridade animal se pretender compreensível e traduzível, delimitando igualmente a comunhão de Rambo e Myra: "Eu fiquei ressonando contra as trevas que os sonhos dela concitavam, cúpulas de loiça de oiro, o braço da avó (...). Nos sonhos do sono transmudávamos. Ela lupina trotando em estepes, eu ouvindo sinais de agoiro, de bronze e oiro" (Costa, 2008, p. 66).

Além dos diálogos entre Myra e Rambo, no limite da indecisão entre a projeção das reações e ações do cão face à rapariga, às suas expetativas, bem como à exploração autoral da sensibilidade canina, estabelecem-se ainda relações entre Rambo e outros animais, nomeadamente com a gata Brunilde. Será no capítulo 19 que Brunilde, em conversa com Rambo, comentará, a propósito dos hábitos amorosos e sexuais humanos: "Não são gente compreensível, os humanos" (Costa, 2008, p. 170). "Eu levei dezenas de anos a ser feito cão de combate, Brunilde. Cruzas com cruzas, ferozes.", justifica-se Rambo quanto ao que a gata designa por rusticidade perante os rituais amorosos de Myra e Rolando. Ela responde-lhe:

> E eu levei milhões de anos, a ser fabricada por eles, só pela beleza, do focinho aleijado e da perfeição da pelagem. A pelagem não é lavável e faz grumos, o focinho encurtado não me deixa respirar. E agora paramos a conversa que toda a conversa de alma na boca é afrodisíaca, e ainda acabamos por parir um Diabo da Tasmânia. (Costa, 2008, p. 171)

O narrador há de informar do amor de Brunilde pelo cão, apesar da sua ingenuidade, e há de partilhar as elocubrações dessa gata pensante sobre a beleza, a edificação da mesma segundo os humanos, e a razão última da mesma:

> A beleza, pensava Brunilde, entre lazer e lazer. Que não se foda a beleza, mesmo quando eles, os humanos, forem etéreos como brisas. Belas brisas, fiapos pensantes.
> Ou então, como um caligrama perfeito, como um poema em carne sedosa, eu não tive razão de ser. Nada teve razão de ser, nem uma catedral gótica, nem um templo de materiais preciosos, nem a seda, nem o ouro, nem o polimento do mármore e do jade. Nem eu. (Costa, 2008, p. 173)

A sua fala, embora defendendo a contemplação e a forma, equaciona a beleza como opressão e inutilidade, interrogando a arte, de uma forma generalista, no seu formalismo e significado sensível. Poderá a beleza, nestes termos, dar significado à existência se for tida apenas como ornamento gerador de sinais de domínio e exploração?

Estas reflexões de Brunilde, sobreposta a ideia de produção animal à perspetiva mítico-religiosa da criação divina e à científica, de cariz darwinista, sublinham o cariz

impositivo e opressor por parte do humano sobre os animais. Três narrativas distintas, portanto: a mítica e a biológica, e por fim, a técnica, referente à reprodução seletiva/ seleção artificial. Auscultando quer a força, quer a beleza, Rambo e Brunilde constituem o exemplo dessa ação manipulativa. Além desses discursos explicativos e instrumentais sobre a animalidade, *Myra* enquadra ainda outra hipótese, considerando o ponto de vista estético, já que a reflexão desta valquíria felina parece questionar a colonização do espaço estético pelos humanos, assim como a sobreposição da noção conceptualizada de beleza à perceção sensorial.

A experiência estética, de acordo com Theodor W. Adorno, encontra-se para lá da racionalidade instrumental. Tal como Walter Benjamin (2004, 2008), também Adorno (1977, 2002) se refere à expressão não necessariamente discursiva, não verbal, da natureza, potencialmente reconhecida através da experiência estética, declinando-se enquanto objeto de ação, e assumida como imagem interpelativa. Ambos rejeitam a relação instrumental com a natureza e propõem a arte como espaço onde o mundo natural pode finalmente falar. O animal é uma imagem viva da expressão natural cujo reconhecimento evoca a natureza enquanto sujeito participativo no mundo, exigindo uma nova sensibilidade para ser ouvido/ visto. A mediação reflexiva a que os autores e obras aqui citadas convidam é a recusa de uma lógica racional dominante como experiência sensível.

A gata de *Myra*, portanto, é sujeito estético pensante, e questiona a beleza redutoramente ornamental. Trata-se do esvaziamento do que pareceu ser, por muito tempo, uma caraterística distintiva dos humanos, a sensibilidade. A estética, tida como parâmetro distintivo do humano, é partilhada pela gata, sujeito animal, cuja reflexão amplia a dimensão trágica da existência.

Logo depois, curiosamente, e revelando um procedimento comum na ficção da autora, Brunilde destaca-se enquanto enunciadora, imprimindo na história polivocalidade inequívoca. Sonhos, diálogos, cogitações: de Myra, de Rambo/ Rambô, de Brunilde. A polifonia que na narrativa em causa integra a voz do animal, seja por meio da sugestão de focalização e acesso do narrador não participante ao espaço subjetivo das personagens, seja pelas falas, nivela os humanos e os animais na participação narrativa. Assim, enquanto emissores de discurso e, logo, construtores de sentido plural e interventivo, as vozes dos animais desnaturalizam as caraterísticas atribuídas à noção de humano e às narrativas que dela decorrem. Como refere Sylvia Wynter (2003, 2015), este tipo de artifício de desconstrução não apenas questiona a centralidade do humano, como também preconiza outra forma de organização social e de epistemologia, valorizando modos alternativos de relação com o mundo.

Como sabemos, a linguagem reforçou historicamente a distinção entre animais e humanos. Atualmente, a semiótica tem vindo a ser reinterpretada pelos estudos biossemióticos e pela antropologia multiespécie (Hoffmeyer, 2017 e Kohn, 2013). Em dois dos textos analisados, diríamos que o modelo semiótico se assume redutor, pois tende a privilegiar a linguagem humana, numa aproximação centrada nos seus narratários. O discurso do cão de Kafka, numa narrativa em primeira pessoa, as falas do cão e da gata de Velho da Costa, tanto nas interações com Myra, como entre si, traduzem o espaço interior desses animais, revelando-os como sujeitos sensíveis e comunicativos. Já no caso do burro de Skolimowski, a sua afasia linguística, resultado do meio fílmico em que a narrativa se constrói, permite que a sua interioridade se expresse de forma distinta e mais próxima da original. A sugestão da potencial perspetiva do burro é suportada pelo meio audiovisual, pelo que a representação das suas ações não recorre aos moldes comunicacionais humanos, à mediação da linguagem verbal.

Sempre que Kafka, Velho da Costa e Skolimowski dotam os textos de discurso animal, sublinha-se invariavelmente um olhar na direção do humano. O *animal gaze* ou o olhar de volta, recíproco, parece causar alguma estranheza. Poder-se-ia nomear, citando Philip Armstrong (2025), como *baleful,* perturbador, pelo desafio que coloca à pretensa autoridade humana. No caso do cão de Kafka, tal *animal gaze* parece corporizar-se paradoxalmente pela omissão do/ou aquiescência face ao humano: ele não se vê, não se lhe é referida responsabilidade ativa, o que automaticamente abre espaço para a questão. Por seu lado, em *Myra* e em *EO*, o objeto perspetivado inclui o humano, exercendo-se críticas ao seu carácter simultaneamente benevolente e violento. Por outro lado, retifica-se o entendimento da humanidade como narradora única do seu mundo.

Tal parece coadunar-se com a conceptualização que Sylvia Wynter e Katherine McKittrick (2015) fazem de humano enquanto *homo narrans*, na sua abundante autorrepresentação (Wynter, 2003). Além da questão biológica, Wynter sustenta que os humanos são igualmente formados por narrativas sociais e culturais que moldam o nosso entendimento enquanto espécie, formalizando, desde o século XIX, epistemes excludentes e hierárquicas, assumindo a animalidade como uma alteridade negativa (Wynter, 2003). O *homo œconomicus*, expressão em que Wynter e McKittrick (2015) exploram a naturalização normativa de um paradigma biológico-económico, é contrariado face à necessidade de reconfiguração dos sentidos para uma narrativa contemporânea que exija uma solução integrada para os desafios ambientais e sociais enfrentados. Tal proposta encontra-se mais graficamente no filme de Jerzy Skolimowski.

3. E um burro, por fim

O protagonista de *EO* é um burro recentemente afastado da sua tratadora, situação decorrente da proibição do envolvimento dos animais em atividades de foro circense. O filme de 2022 dialoga diretamente com *Au Hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson, subjetivando o caminho percorrido pelo burro. Herói tragicómico, o burro caminha por um estranho mundo entre a empatia e a violenta demência. Observador, é sob o seu ponto de vista que acompanhamos um suceder de estranhezas absurdistas. Não havendo lugar à antropomorfização do animal, tais cenas resultam na exploração de um lugar em que a palavra é omissa, condicionando o pendor lógico e a hegemonia representacional, descolonizando, dir-se-ia, o discurso animal.

Sob um intenso quadro experimental, o filme, além de subverter a abordagem antropocêntrica, integra uma forte componente estésica, recorrendo a múltiplos instrumentos: o filtro de cor vermelha, o som diegético, a narrativa fragmentada e o foco sensorial. O paradigma colonial do ser é ultrapassado, e a valorização de outras epistemes alcança uma ecologia do sensível. Assim, a abordagem decolonial de Walter Mignolo (2010), neste enquadramento em particular, coaduna-se com a produção desse sensível. Ao questionar a epistemologia e as estruturas dominantes, Walter Mignolo e Catherine E. Walsh reequacionam a produção visual de grupos tendencialmente marginalizados sob um pendor iminentemente sensorial (2018). Adaptando tais premissas de Mignolo e Walsh à zoopoética, cremos ser legível a sugestão de reinscrição comprometida da natureza e dos seus silêncios logocêntricos numa estrutura mais vasta e enriquecedora. De facto, o trabalho dos autores implica a consciencialização das matrizes coloniais, assentes no racismo, sexismo e na subjugação da natureza, promovendo a libertação da cartilha gnosiológica funcional, e a adesão à interculturalidade crítica (Mignolo, Walsh, 2018, p. 57).

Skolimowski promove um périplo ulissiano pela Europa, o que amplia as considerações promovidas pela proposta acima assinalada. Enquanto registo de uma contemporaneidade tecnológica e industrialmente demarcada, o espaço natural surge como uma inteira outridade em cuja imersividade o espetador parece mergulhar como uma redescoberta viabilizada por uma língua que não lhe é atual, mas enquanto resgate de um código prévio. Não se trata aqui de um registo nostálgico do passado primitivo, Idade de Ouro paradisíaca, mas da perceção de um contra-arquivo do sensível, contraposto à dominância linguística, tantas vezes esvaziada de equivalência de significado e manifestamente polarizada pelo excesso conceptual. A abstração lógica é colocada a par da inefabilidade sensível, diluindo espaços de sentido, ainda que a base representacional seja diferente.

À visibilidade límpida e à linearidade do cinema industrial opõe-se a tela enrubescida de Skolomowski, desgastando o contacto entre a compreensão fria dos conceitos e a perceção sensível, subjetiva, cognoscente. O burro fala-nos com o corpo, e o seu olhar melancólico inteira-nos compassivamente do que possa ver ou sentir. Concluímos que, embora individual, esse olhar não se exime de integrar contextos históricos, culturais e políticos. A violência assume múltiplos critérios. Ela é de teor institucional e burocrático, aquando da separação do burro e de Kassandra; utilitária, reduzindo o burro a função, símbolo da relação capitalista entre humanos e animais, como também é exposto em *Myra.* Assinalável é ainda a violência de expressão fanática, quando os adeptos de um clube de futebol usam o burro como projeção escapista da sua raiva, tornando-o objeto de linchamento; e, por fim, a violência sistémica, associada à incursão pelo matadouro, lugar de morte industrial. Sobretudo, mostra-se a banalidade da violência, cuja impressão de naturalidade, diante do silêncio do burro, sublinha o seu carácter estrutural na contemporaneidade.

Vemos, deste modo, que as obras abordadas cobrem um século de ensaios zoopoéticos, sensibilizando-nos para a subjetividade animal e questionando registos antropocêntricos. As modalidades da narrativa, como foi possível demonstrar, são diferentes: no caso do texto de Kafka, trata-se de um conto cujo narrador é um cão, enquadrando o seu discurso no âmbito das estruturas de investigação filosófica. Por seu lado, Rambo e Brunilde tomam parte da narrativa, assumindo hibridamente os seus discursos. Apenas o burro de *EO* não se faz representar pelo domínio da linguagem, não existindo, assim, discurso verbal articulado pela personagem. A revelação do seu ponto de vista resulta da perscrutação atenta dos seus passos, e a sua interioridade é proposta pelo olhar, pelo movimento físico, recorrendo-se ainda aos enquadramentos e ao som diegético, isto é, a todas as fontes sonoras implícitas nas cenas. As intervenções mostram-se igualmente diferentes: o cão de Kafka, Rambô/ Rimbaud (como é apresentado no final) e Brunilde refletem, agem e reagem. Não sendo extensões ou meros espelhos emocionais de vivências humanas, a alteridade parece diluir-se. No caso de *EO*, na ausência de linguagem, a alteridade parece reforçar-se pela anulação de um código imediatamente partilhado. No entanto, a autenticidade documental da imagem e da natureza do animal viabilizam a perceção sem mediação verbal, produzindo um espaço de comunicação e interação compatível. Tal espaço obriga, pela experiência estésica, a contemplar o interior do outro, no qual se projeta sentido.

Os textos provocam, assim, deslocamento: o animal não é meramente objeto de observação, como também olha de volta. Assumindo-se como sujeito de observação do mundo, de outros animais e da relação com os humanos, estes animais são subjetivados, considerando, refletindo, emocionando-se, em suma demonstrando agência discursiva. Se o cão filósofo surpreende o leitor pela inesperada ausência humana, de algum modo ironizando-a, Rambô e Brunilde julgam a relação pela violência e pelo amor a que são

submetidos, procedendo, especialmente a gata, a uma análise laboratorial comparativa do que aproxima e separa animais e humanos, em particular auscultando a beleza e o amor, territórios conceptuais hegemonicamente humanizados. Por sua vez, o burro de *EO* recusa, pela modalidade mediática utilizada, a verbalização, condicionando a sua atuação a uma esfera de silêncio que, porém, discursa. Poder-se-ia acrescentar que enquanto os textos de Kafka e de Maria Velho da Costa correm um ligeiro risco de atração pela antropomorfização, *EO* tende a abdicar dela.

No universo dos três autores, além do discurso zoopoético, é possível encontrar similitudes dialogantes no que concerne à linguagem. O silêncio no in/dizível manifesta-se como logomania quase incongruente no caso do texto de Kafka, simbolicamente nos segredos e no ensaio do que a palavra apenas arrisca em *Myra*, e, finalmente, como expressão de facto por parte do burro em *EO.* O silêncio ostenta multiplicidades: pode ser lido como ferramenta crítica da hegemonia do *logos*, bem como dos seus limites na representação do animal como alteridade. O silêncio pode, igualmente, tornar-se espaço expressivo, sabotador dos excessos e preconceitos de teor antropocêntrico. A verborragia do cão filósofo questiona a confiança na própria matéria das reflexões, e os mistérios em *Myra* sugerem a insuficiência linguística na contenção do real. Se a omissão verbal por parte do burro viajante parece reforçar a sua alteridade, ela assume-se simultaneamente enquanto interação sensível, abstendo-se de um código humano, descolonizando o discurso animal e convidando à aproximação do silêncio dialógico. O silêncio será a insuficiência no excesso, a impossibilidade no dizível, e a potência num gesto ético e estésico já que, ao recusar o dizer, o silêncio convoca o leitor/ espetador a irmanar-se e a projetar sentido, estabelecendo-se uma cooautoria na construção da experiência zoopoética.

Volvidos cem anos desde "Investigações de um cão", aferimos, assim, da inventividade de Kafka, mostrando como, caminhando no tempo a contrapelo, os seus textos protagonizavam já um discurso de pendor zoopoético, antecipando uma preocupação quanto à representação de outridades tidas como radicais, indagando da linguagem e dos seus silêncios, lugares revisitados até à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Adorno, Th. W. (1977). Charakteristik Walter Benjamins. In R. Tiedemann (Ed.), *Gesammelte Schriften* (Vol. 10.1, pp. 238–253). Suhrkamp.

Adorno, Th. W. (2002). *Aesthetic theory* (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds.; R. Hullot-Kentor, Trans.). Continuum.

Agamben, G. (2003). *The open: Man and animal* (K. Attell, Trans.). Stanford University Press.

Amado, N. (2008). *Kafka: Uma habilidade necessária* [Tese de mestrado, Universidade de Lisboa].

Armstrong, P. (2011). The gaze of animals. In Nik Taylor, & Tania Signal (Eds.), *Theorizing animals: Rethinking humanimal relations* (pp. 175–199). Brill.

Armstrong, P. (2025). Baleful light: Literary encounters with the gaze of animals. In *Disturbing nature in narrative literature* (pp. 139–163). Taylor & Francis.

Benjamin, W. (2004). On language as such and on the language of man. In M. P. Bullock & M. W. Jennings (Eds.), *Walter Benjamin: Selected writings, volume 1, 1913–1926* (pp. 62–74). The Belknap Press.

Benjamin, W. (2007). Franz Kafka: On the tenth anniversary of his death. In *Illuminations: Essays*

and reflections. Random House.

Benjamin, W. (2008). Chinese paintings at the Bibliothèque nationale. In M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin (Eds.), *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (pp. 257–261). The Belknap Press.

Costa, M. V. (2008). *Myra*. Assírio & Alvim.

Costa, M. V. (2013). *Casas pardas*. Assírio & Alvim.

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Galilée.

Driscoll, K. (2017). An unheard, inhuman music: Narrative voice and the question of the animal in Kafka's "Josephine, the Singer or the Mouse Folk." *Humanities*, *6*(2), 26.

Fenske, M. (Ed.). (2025). *Narrating the multispecies world: Stories in times of crises, loss, and hope*. transcript Verlag.

Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.

Haraway, D. J. (2007). *When species meet*. University of Minnesota Press.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Duke University Press.

Harel, N. (2020). *Kafka's zoopoetics: Beyond the human-animal barrier*. Michigan Press.

Henig, D. e Knight, D. M. (2023). Polycrisis: Prompts for an emerging worldview. *Anthropology Today*, *39*(2), 3–6.

Hoffmeyer, J. (2017). *Biosemiotics: An examination into the signs of life and the life of signs*. University of Scranton Press.

Kohn, E. (2013). *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*. University of California Press.

Kafka, F. (2016). *Bestiário de Kafka*. Bertrand Editora.

Mignolo, W. D. (2008). Aiesthesis decolonial. *Calle*, *4*(4), 11–25.

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

Schuman, R. (2015). *Kafka and Wittgenstein. The Case for an Analytic Modernism*. Northwestern University Press

Schuster, A. (2024). *How to research like a dog: Kafka's new science*. The MIT Press.

Sheehan, P. (2010). *Modernism, narrative and humanism*. Cambridge University Press.

Skolimowski, J. (Realizador). (2022). *EO*. [Filme]. HanWay Films.

Williams, E. (2007). Of Cinema, Food, and Desire: Franz Kafka's "Investigations of a Dog." *College Literature*, *34*(4), 92–124. http://www.jstor.org/stable/25115460.

Woodward, W. (2008). *The animal gaze: Animal subjectivities in Southern African narratives*. Wits University Press.

Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation – An argument. *CR: The New Centennial Review,* 3(3), 257–337. 10.1353/ncr.2004.0015.

Wynter, S., & McKittrick, K. (2015). Unparalleled catastrophe of our species? Or, to give humanness a different future: Conversations. In K. McKittrick (Ed.), *Sylvia Wynter: On being human as praxis* (pp. 9–89). Duke University Press.