

Patrícia Soares Martins

O Cão de Myra

Há muitos cães nos romances de Maria Velho da Costa. Alguns são inesquecíveis como o Pittbull Terrier *Rambo/Rambô* de *Myra*, ou a cadela Rotweiller, *Meine*, de *Irene ou o Contrato Social*, os Dobbermann de *Missa in Albis*, *Letes* e *Zorra*. Estes, os principais, são todos ditos de “raça perigosa”, híbridos, cães “construídos” pelo homem para o combate. Há depois os cães secundários, de “interior”, os cães adereço-de-moda como *Old Flame*, de Imogen, ou o caniche de Regina e cães, como *Flash*, propriedade de Sara, que pelo nome que ostenta parece indissociável do esforço de reconstituição da história familiar, mais transfigurada do que factual.

O cão, não sendo a única espécie animal contemplada nos romances – há muitos pássaros em *Casas Pardas*, por exemplo; há gansos e um gato persa em *Myra* –, é a espécie mais amada e mais amorosamente descrita.

Interrogarei portanto o papel desempenhado pelos cães de raça perigosa, *Rambo*, *Meine*, *Letes* e *Zorra*, no contexto em que eles figuram, que é, segundo penso, menos um papel de adjuvante das personagens humanas do que o de figura do próprio texto. Porque justamente eles figuram o infigurável: o que não se pode pôr em palavras, o que é do domínio do fático e do expressivo, mas não acrescenta nada ao sentido, ficando sempre aquém dele. E, no entanto, pela sua simples existência, em qualquer canto recôndito da cena em que se encontrem, enquanto figurantes que nela passem despercebidos, ou na qualidade de passivos companheiros de estrada, os cães introduzem um ponto de vista exterior sobre as transações humanas que não entendem: o comércio, o tráfico, a guerra, os ritos, e outras formas de vida numa sociedade estratificada e violenta. Nesse sentido, os cães de Maria Velho da Costa são poderosas figuras de desconstrução dos sentidos cristalizados pela opinião: desprovidos de linguagem ainda que “falem”, ou mesmo quando episodicamente se tornem narradores, como sucede em *Myra*, eles usam a língua contra as suas convenções, de uma forma descerebrada, como é de esperar de seres que agem por instinto e por hábito: dizem o que contemplam sem verdadeiramente o entender, comunicando o afecto ou a hostilidade pela posição do corpo e da cauda, pelo tremor nervoso que lhes atravessa a espinha, pela contracção ou distensão das mandíbulas. E quanto ao resto pouco mais há a esperar: seguem fielmente os que amam por instinto. Meros acompanhantes abnegados das existências humanas, sempre alheios ao tumulto e ao teatro do social, a passividade que ostentam contribui, no entanto, fortemente, para dissolver as fronteiras entre pensamento e sensação.

Pelo lado “perigoso”, híbrido e construído, estes cães ocupam no conjunto das espécies o lugar intersticial entre natureza e coisa fabricada. Os cães da raça Pitbull são concebidos para matar. No romance, o grupo de marginais que o abandona na cabana onde conhecerá Myra, deixa-o aí para morrer depois de uma luta de cães em que ficou ferido. O cão de Myra tem cerdas em vez de pelos, a sua espinha eriça-se quando, como um couraçado, se prepara para investir contra uma qualquer ameaça. Mas desde o início que ele e Myra formam um par como se partilhassem a mesma inocência ameaçada de morte pelos papéis sociais que lhes são distribuídos: Myra, que se encontra à saída da infância, num país de exílio, sonhando com o Leste, onde não poderá regressar, porque deixou de existir, e Rambo, o cão-couraçado, criado para o lucro fácil dos seus criadores, estabelecem entre si um pacto de sangue, simbolizado pela primeira menstruação dela no dia em que travam conhecimento, e pelo sangue que escorre das mandíbulas dele depois da batalha. Párias e errantes, recusando as instituições ditas de acolhimento de que fogem, recusando também episodicamente a vida sedentária que o acaso lhes oferece numa herdade – por desentendimento íntimo de Myra com Mafalda Ivens, artista, que pretende adoptá-la –, apenas o amor dela (o cio, pensa o cão) por Gabriel Rolando parece travar, por momentos, o percurso previsível para as margens e o crime. Há depois a breve paragem na casa dele, no Sul, onde no mais absoluto luxo, atendidos por serviços de todas as nacionalidades, os dois jovens se entregam um ao outro, no que parece ser um autêntico conto de fadas dentro do romance, momento excepcional em que os próprios bichos começam a falar entre si. Saindo da casa do Sul, tomando de novo a estrada a caminho de Lisboa, a história reata o seu curso trágico. De Sul a Norte (a história termina no Porto), vão-se sucedendo as acções criminosas que determinarão a morte das principais personagens: assassinato e fuga, rapto e o tráfico de menores. E a própria violência destes eventos, que a avidez do ouro precipita, torna-se mais impressiva por contraste com a natureza e a passividade do cão.

Nem Rambo, nem Zorra,¹ nem Maine, cadela de Orlando em *Irene*, são agressivos ou maus, embora manifestem uma total disponibilidade para atacar às cegas quem quer que seja a mandado dos donos. Maine, por exemplo, não socorreu Orlando na noite azarada dos confrontos entre o grupo dos *Graffers* e o dos *Skinheads* que contra eles conjuravam. Desse incidente resultam duas mortes, a de Luísa, e a desse rapaz, que Orlando mata, em legítima defesa. Quase sombras, os cães apenas existem, espalhando nos textos a presença difusa de uma vida animal à margem das convenções e das finalidades para que foram criados.

De acordo com um princípio várias vezes seguido por Maria Velho da Costa, a personagem de Orlando regressa no romance seguinte, *Myra*, onde ficamos a saber que, apesar do estatuto especial de protecção que lhe confere o padrasto, Rolf, embaixador da Alemanha, não terá escapado a uma *vendetta* pelo crime cometido, vindo a ser morto pelos mesmos algozes que anteriormente o haviam severamente mutilado, movidos certamente pela avidez e pelo ódio inter-racial, hipótese pertinente se se tiver em conta que Orlando é mestiço e rico, filho de um Alemão e de uma Cabo-Verdiana. Num episódio de *carjacking* que precipitará o princípio do fim de *Myra*, são os mesmos marginais que criaram Rambo e o educaram para os

combates que trespassam Gabriel Rolando (Orlando) com balas e o abandonam na estrada. Antes de morrer, este tê-los-á reconhecido. Encostando o carro, não tentará defender-se, mas salva Myra e o cão, no qual coloca o açaimo antes de se entregar à fúria dos homens armados. E porque o cão Rambo é também batizado por Myra Rambô, não podemos ler este episódio sem pensar no poeta Rimbaud que atribuía à poesia a suprema responsabilidade pelo mundo e pelos animais. O nome secreto do cão dá-se a ler em sobreposição no gesto do dono, e situa no romance o gesto poético por excelência, que é um gesto de proteção, quando o homem ameaçado de morte, ao colocar o açaimo no cão, o põe ao abrigo da sua própria beligerante natureza.

Cães-quimera, cães-poéticos, estes cães são sobretudo antenas, amplificando os estados de alerta, prolongando-os, através dos músculos retesados e do apuramento dos sentidos, dos estados de consciência, aguçando-os: “Parou de lamber-se e ficou fito nela, todo quieto e inquieto nas narinas luzidias” (*Myra*, 13). Com efeito, se Myra expressa muitas vezes o seu amor pelo cão, com palavras e com gestos, Rambo apenas a perscruta, “a sente”. Há muitas vezes uma migração de traços entre ambos. Além de se apoiarem um no outro – “Fomos feitos um para o outro [...] Manha e força, manha e força” (*idem*: 14) –, são, como ela diz, em russo, como irmãos: “Meu infeliz, meu *tsarevitch*” (*idem*: 15), exilados e desenraizados. Descartada a hipótese “mágica” do romance, com a morte de Rolando/Orlando, ambos serão postos em circulação numa economia das margens e do crime, sem direitos.

Quando pensamos nos cães de Maria Velho da Costa, não apenas o nome de Paula Rego, também o de Maria Gabriela Llansol e o seu livro *Amar um Cão*, citado em vários momentos de *Irene* e de *Myra*, se impõem à nossa reflexão. Paula Rego, Maria Gabriela Llansol² e Maria Velho da Costa convergem na intenção de desvendar uma dimensão do sensível na arte, mergulhando no mesmo caos, no magma de um mundo incompreensível e injusto de onde fazem derivar formas compósitas, monstruosas. Pense-se, por exemplo, na pintura de Paula Rego, sobretudo em toda a série dos cães e em particular na tela intitulada “Mulher-Cão”, que Maria Velho da Costa parece incluir no intertexto do romance.³

Também no filme de Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, de 2016, um cão, Roxy, é uma presença quase constante no ecrã. Ele parece construir para o espectador um mundo de sensações sobrepondo-se a uma linguagem em falta, porque sempre interrompida e apresentando-se na forma de estilhaços de conceitos, que não colam uns com os outros. Mas ao mesmo tempo, essas palavras não descolam das paisagens, fazem corpo com elas, são como os *intermezzos* musicais que as pontuam, parte de um dispositivo multimédia que capta a sensação como ela poderia ser passivamente percebida pelo animal. Há, no filme, uma citação de Claude Monet que nos diz que a pintura não consiste em pintar o que se vê, nem o que não se vê, mas sim em pintar *que não se vê*. E, efectivamente, o filme de Godard é escuro (apesar das cores estridentes e sobrenaturais das paisagens sobrepostas). Parece que puxa o espectador lá para dentro para o fazer bater nas paredes, colidir com grades, tropeçar nas esquinas. As palavras trocadas no filme são destituídas, nulas: elas despedem-se realmente de nós. Como uma espécie de grão na imagem, são como laivos sonoros, padrões de sono-

ridade que julgamos reconhecer, se tornam indistintos e desaparecem como se estivessem a ser sugados por um *maelström* de sensações de ninguém.

Transportar a linguagem para fora do eu, para o exterior da sua percepção, em Maria Velho da Costa, como em Paula Rego, Maria Gabriela Llansol ou Jean-Luc Godard, é a condição prévia para a criação de uma escrita de iluminações que capte o pulsar da vida antes da sua colocação no discurso. Penso que esse é o caminho percorrido por todos estes autores.

NOTAS

¹ Outros cães, como escreve Maria Velho da Costa, “são quimeras” (*Missa in Albis*, 324) associados às vidas aventureiras dos donos e anunciando profeticamente o (mau) fim, que partilham com eles. Em *Missa in Albis*, o fascista Saul Mendes e o seu irmão Xavier, militar exilado em Timor, surgem no romance associados aos respectivos dobermann, Letes e Zorra, figuras antitéticas, embora irmãs, da morte.

² Em *Amar um Cão*, Maria Gabriela Llansol escreve que o cão é um “ser sendo”, ou seja, que nos dá a conhecer a paisagem do exterior de uma percepção: “Através do outro, um ser sendo forja a sua identidade” (*apud Myra*, 142). É porque o cão entra em relação com a paisagem que ele devém paisagem para nós, uma paisagem de cheiros, como escreve Llansol.

³ A descrição de uma das telas que a artista Mafalda Ivens envia para o Japão parece-se com a descrição de uma colagem de várias obras de Paula Rego (cf. *Myra*, 137).

Bibliografia

- Costa, Maria Velho da (1988), *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
-- (2000), *Irene ou o Contrato Social*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
-- (2008), *Myra*, Lisboa, Assírio & Alvim.