



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

DÁRIO TACIANO DE FREITAS JÚNIOR

**O SIMBOLISMO ANIMAL MEDIEVAL:
Um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros**

GOIÂNIA – GO

2009

DÁRIO TACIANO DE FREITAS JÚNIOR

O SIMBOLISMO ANIMAL MEDIEVAL:

Um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Curso de Mestrado em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, história e imaginário.

Orientador: Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

GOIÂNIA – GO

2009

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

F866s Freitas Júnior, Dário Taciano de.
O simbolismo animal medieval [manuscrito]: um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros / Dário Taciano de Freitas Júnior. – 2009.
150f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás.
Faculdade de Letras, 2009.

Bibliografia.
Inclui anexos.

1. Barros, Manoel de – Crítica e interpretação. 2. Scliar, Moacyr - Crítica e interpretação. 3. Imaginário. 4. Literatura brasileira.

CDU: 821.134.3(81).09

DÁRIO TACIANO DE FREITAS JÚNIOR

O SIMBOLISMO ANIMAL MEDIEVAL:

Um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, aprovada em _____ de _____ de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca - UFG
Presidente da Banca

Prof^a. Dr^a. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas - UFG

Prof^a. Dr^a. Dulce Oliveira Amarante dos Santos - UFG

A Deus, por deixar ao meu alcance tudo o que minha mente pode conceber.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que colaboraram para a plena realização desta pesquisa, em especial:

À minha mãe, Dona Neusa, pela educação e pelo incansável incentivo à leitura; ao meu pai, Dário, *in memoriam*, pelo exemplo de vida.

À minha irmã Daniane e aos meus irmãos Neilton e Wilton, simplesmente por existirem em minha vida e pela torcida, mesmo sem entenderem a importância deste feito em minha formação profissional.

Ao Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, pela paciência, amizade e sabedoria na forma como conduziu a orientação desta dissertação, mas, sobretudo, agradeço também por ser, desde a graduação, o grande incentivador da minha carreira.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, por ter viabilizado meus estudos.

Aos professores: Jorge Alves Santana, Marilúcia Mendes Ramos, Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo e Ofir Bergman de Aguiar, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, por me abrirem uma nova perspectiva frente ao entendimento da literatura.

Ao Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior, o qual, sem dúvida, contribuiu de forma essencial para meu crescimento, auxiliando, significativamente, com suas observações críticas.

Aos colegas do mestrado, que dividiram as angústias e alegrias do percurso, em especial: à Ana Paula da Costa, companheira sempre presente; ao Renan Cornette Pires e à Nismária Alves David, pelo convívio intelectual; à Marcela Italo, pelo exemplo de perseverança; e ao Paulo Antônio Vieira Júnior, meu novo amigo.

À Vera Lúcia Alves Mendes Paganini, pelas palavras generosas e pela confiança nas horas difíceis.

Ao meu primo Alessandro de Carvalho, pela inestimável amizade e pelo apoio durante todo o curso.

Aos meus amigos André Yamada, Átila Teixeira e Elvis Cleiton, pelo constante incentivo, e, acima de tudo, pela fineza.

Aos moradores da Casa do Estudante Universitário pela alegria, convivência e pelo enorme respeito que sempre tiveram por mim.

Aos amigos do Ministério da Integração Nacional e da Defensoria Pública da União, pela credibilidade.

Ao Weldon Carlos Elias Teixeira, pela contribuição imediata através de seu conhecimento da língua inglesa.

Às professoras Dulce Oliveira Amarante dos Santos e Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, pela honra ao aceitarem a leitura e correção deste trabalho.

À minha querida Alessandra Batista de Campos, pelo afeto, compreensão, encorajamento e pela paciência em suportar minhas ausências em função da pesquisa.

A todos os outros amigos que me acompanharam nessa árdua travessia, pelo aprendizado que me proporcionaram, pelo apoio e pela torcida.

FREITAS JÚNIOR, Dário Taciano de. *O simbolismo animal medieval: Um safári literário em Moacyr Scliar e Manoel de Barros*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

RESUMO

Sabe-se que a criação estética de diversos autores da literatura brasileira tem sido alvo de estudos de variados tratamentos, abordagens teóricas e crítico-analíticas, no que diz respeito ao seu conteúdo imagético, simbólico e figurativo. Apesar de recorrentes, os trabalhos teóricos que rastreiam a figura do animal, poucas são as obras dedicadas ao seu significado literário, o que, de certa forma, mostra descaso sobre o assunto. Sem desfavorecer a importância dos estudos tradicionais, que apenas apresentam a figura animal como forma implícita do próprio homem, este estudo procura preencher essa lacuna na crítica, examinando obras da literatura brasileira contemporânea que contemplam a figura do animal baseado em seus aspectos simbólicos. Assim, como muito do imaginário e simbolismo, originado na tradição bestiária medieval, encontra-se recorrente na literatura atual, foram eleitos os seguintes autores contemporâneos de reconhecido destaque e importância no âmbito da literatura nacional, nos quais será analisada a temática em questão: Moacyr Scliar e Manoel de Barros. Haverá, portanto, a realização de um estudo descritivo, analítico e crítico-interpretativo da presença simbólica e imaginária de animais, respectivamente, em contos de *O carnaval dos animais* (1968) e no livro de poesia *Arranjos para assobio* (1982), a partir de sua própria distinção, seu gênero e sua singularidade, já que cada uma dessas obras, além de fazer parte de um contexto histórico particular, é marcada pelo traço distintivo de cada autor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Imaginário, Bestiário, Simbolismo, Moacyr Scliar, Manoel de Barros.

FREITAS JÚNIOR, Dário Taciano de. *The animal medieval symbolism: A literary safari through Moacyr Scliar and Manoel de Barros*. 2009. Dissertation (Master of Literature). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

ABSTRACT

It's known that the esthetic creation of diverse Brazilian literature authors, has been the aim of study of several treatments, theoretic approach, critical and analytical, regarding its image content, symbolic and figurative. Although recurrent, the theoretic works that scrutinizes the animal figure, few productions are dedicated to its literary meaning, what, somehow, shows the lack of attention related to this issue. Without decreasing the importance of the traditional studies, that just presents the animal figure as own human's implicit form, this study tries to fill the critical lack, analyzing literary contemporaneous Brazilian productions that contemplates the animal figure based in its symbolical aspects. Thus, as much of the imaginary and symbolism, arose in the bestiary medieval tradition, its recurrent found in the current literature, the following authors, of recognized prominence and importance in the context of national literature, were chosen to be analyzed: Moacyr Scliar and Manoel de Barros. So, there will be a descriptive, analytical, critical and interpretative study of the symbolical and imaginary presence of animals, respectively, in tales of *O carnaval dos animais* (1968) and in the poetry book *Arranjos para assobio* (1982), from its own distinction, its gender and its singularity, since each of this works, in addition being part of a particular historical context, it's marked by distinctive aspects of each author.

KEYWORDS: Literature, Imaginary, Bestiary, Symbolism, Moacyr Scliar, Manoel de Barros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A EVOLUÇÃO DOS BESTIÁRIOS MEDIEVAIS:	21
2 O BESTIÁRIO CONTÍSTICO DE MOACYR SCLiar	50
2.1 O conto literário e seus principais representantes	50
2.2 Scliar e o Carnaval dos Animais	54
2.3 Fantástico ou Alegórico?	57
2.4 O bestiário contístico de Moacyr Scliar	60
2.5 <i>O carnaval dos animais</i> : muito além de um livro fábulas	89
3 O BESTIÁRIO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS.....	91
3.1 A poesia lírica.....	91
3.2 Manoel de Barros, poeta por natureza	94
3.3 Um passeio pelo bestiário poético de Manoel de Barros	97
3.4 O bestiário de Manoel de Barros em <i>Arranjos para assobio</i>	106
3.5 Confabulando com a natureza	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	13946

INTRODUÇÃO

Para nós, toda criatura do mundo é como um livro,
um quadro, um espelho¹.

Alain de Lille

Os animais têm sido parte indissociável da tradição e história do homem. Ocorrência esta perceptível pelo fato de que as primeiras obras artísticas do homem foram representações de animais associados à caça e a rituais de magia. Seus primeiros deuses foram animais ou seres antropomórficos ligados a curiosos cultos totêmicos. Como se percebe, os bichos foram os primeiros e essenciais elementos da vida e do imaginário humano.

Figura notadamente presente na literatura, que herda simbolismos da tradição bestiária da Idade Média, o animal costuma receber um tratamento que varia entre o simbólico e o alegórico, mas, constantemente, sob a perspectiva humanística. O animal representa, dessa forma, virtudes ou defeitos para a instrução edificante, marcada por intenções catequéticas e moralizantes do ser humano.

Apesar de os trabalhos teóricos que rastreiam a figura do animal serem recorrentes, poucas são as obras dedicadas ao seu significado literário, mostrando certo descaso com o assunto. Sem desfavorecer a importância dos estudos tradicionais, que apenas apresentam a figura do animal como forma implícita do próprio homem, este estudo procura preencher essa lacuna na crítica, examinando obras da literatura brasileira contemporânea que contemplam a figura do animal baseado em seus aspectos simbólicos.

Esta dissertação consiste num estudo direcionado ao simbolismo animal medieval na literatura brasileira contemporânea e justifica-se pelo fato de pouco se ter investigado sobre a presença do mundo animal, ou dos bestiários, em autores dessa literatura. Além disso, existem outros fatores imprescindíveis, de pertinência incontestável, para a execução desta: 1) a notável recorrência que vários escritores brasileiros contemporâneos fazem a imagens e situações simbólico-figurativas referentes às mais variadas figuras de animais, requerendo, portanto, uma sondagem analítica; 2) é relevante que esta recorrência apresenta-se carregada de significações sugeridas por seu valor simbólico, sancionadas por seus respectivos universos de valores culturais e ideológicos. Destarte, é importante analisar e refletir os aspectos citados em busca de respostas quanto às manifestações do imaginário animal na realidade literária brasileira, bem como outros aspectos que envolvem essa problemática.

¹Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est especulum.

Dessa forma, para a fundamentação teórica do trabalho, não deve causar surpresa o convívio de pensamentos de áreas do saber academicamente diversas, tal como literatura, história e filosofia, contribuindo para a ampliação de horizontes do conhecimento.

Esta dissertação é resultado dos estudos iniciados no curso de Mestrado em Estudos Literários, cuja área de interesse concentra-se na intersecção entre literatura e imaginário. Nessa zona de aproximação, propõe-se uma leitura da literatura brasileira contemporânea, pelo viés do pensamento medieval, contemplado na escrita de Moacyr Scliar e Manoel de Barros. Será apresentado nesta pesquisa, um estudo sobre a presença do mundo animal, cuja carga imaginária e simbólica pode dar vazas a leituras de fundo interpretativo, ligado a concepções e valores não só literários, mas também culturais.

O produto do estudo terá como consequência uma pesquisa mais sólida e delineada de motivos e funções do simbolismo animal que, reelaborado na literatura brasileira contemporânea, trazendo como herança da tradição bestiária medieval e dos princípios dos tempos modernos, atende às suas respectivas contextualizações culturais e ideológicas.

Por intermédio da elucidante questão dos elementos simbólicos e suas recorrências que, no tocante aos animais, perpassam as obras dos autores mencionados, será possível, consoante a orientação do trabalho, apresentar um estudo original que poderá contribuir para outras áreas do conhecimento humano e artístico, estas ligadas ao universo social, ideológico, cultural e antropológico.

Serão utilizados dois tipos de pesquisa, a saber: 1) a pesquisa bibliográfica, constituída, principalmente, por artigos científicos e livros, visto que permite a cobertura de uma gama de fenômenos maior, e, 2) a pesquisa documental, que permite o acesso a documentos como: reportagens de jornal, relatórios de pesquisa, documentos oficiais, entre outros.

A fonte utilizada para a pesquisa consiste em consulta à bibliografia teórica e crítica básica, referindo-se a itens necessários ao estudo da tradição bestiária medieval, e, em relação aos demais itens bibliográficos, a sua quase totalidade é encontrada, facilmente, em bibliotecas especializadas.

É importante ressaltar a imprescindível obra que será usada como ponto de partida para o desenvolvimento do estudo, *The book of beasts* (1984) [*O livro das bestas*]. De grande riqueza por sua ilustração, constitui um dos bestiários mais ricos e importantes pelo elevado número de animais que descreve, em média 150. Publicado pela primeira vez em 1928, é uma tradução para o inglês de um bestiário latino do século XII, cujo manuscrito encontra-se na Cambridge University Library [Biblioteca da Universidade de Cambridge], em uma edição

feita e comentada por T. H. White. Tal livro, além do embasamento teórico, fornece subsídios para a análise e discussão acerca do tema estudado.

Desse modo, a fim de melhor aquilatar a peculiaridade e os propósitos dos bestiários medievais, na literatura brasileira contemporânea, será enfocada uma abordagem metodológica hermenêutica, a fim de se estudar a tradição bestiária medieval em sua origem, fontes de influência e elaborações disseminativas.

Para atender aos objetivos do presente estudo, foi proposta uma leitura hermenêutica, entendendo-a aqui, segundo aponta Palmer (1976), como o momento culminante entre uma materialidade oferecida pela obra literária e a construção do locutor para se alcançar, assim, a visão e o modo de estar no mundo do artista, como processo de compreensão e interpretação dos textos.

A realização dessa leitura, no contexto da interpretação, permitirá uma maior proximidade com as informações e a captação dos sentidos construídos pela linguagem. Portanto, pelo estudo hermenêutico, a leitura de Moacyr Scliar e Manoel de Barros foi necessária para atingir a subjetividade e a singularidade do material coletado em seus textos.

Ainda no âmbito da metodologia, haverá uma abordagem de natureza analítica e crítico-interpretativa, preponderando com destaque os pressupostos buscados na teoria do imaginário e do simbólico na configuração da literatura enquanto expressão cultural dos autores.

Entretanto, antes de se entrar no exame, propriamente dito, do que compõe o imaginário medieval na literatura brasileira contemporânea, vale ressaltar que essa carga simbólica sobre os elementos da natureza, no conteúdo imagético da literatura brasileira, não se restringe apenas ao reino animal. Outros elementos da natureza como pedras (reino mineral) e plantas (reino vegetal), também mereceram, igualmente, a percepção e o interesse desses autores da contemporaneidade. Haverá, por exemplo, poemas de Manoel de Barros que ressaltam não só a importância e a sabedoria dos animais como também das plantas e das pedras.

Tudo indica que foi na baliza dessa tradição bestiária, em que ciência e imaginação se fundiam nas descrições de animais, que certos escritores brasileiros contemporâneos serviram-se como tema e matéria para a construção de suas obras. Assim, é de extrema importância verificar qual o tratamento dado pela modernidade a esse tema tradicional e secular, uma vez que esta surge como uma ruptura do medieval.

Nesses “bestiários modernos”, será possível encontrar várias ressignificações e abordagens convergentes e, às vezes, divergentes em relação aos bestiários medievais. Assim

como os escribas distorciam as informações dos bestiários, também é perceptível nos escritores e poetas contemporâneos uma nova simbologia dada aos animais, isso de maneira extremamente díspar. De fato, muitos animais dos bestiários revelam uma ambivalência quanto ao seu sentido simbólico, podendo assumir dupla significação, isto é, são capazes de originar, simultaneamente, uma leitura positiva e uma negativa ou mesmo não conter nenhum atributo de intenção moralizante. Nesse sentido, os autores recorrem à simbologia medieval, parodiam o estilo moralizador e o conteúdo ingenuamente maravilhoso dos bestiários medievais para produzirem sutilmente os efeitos desejados.

Esta investigação fundamenta-se no conhecimento de que escritores, de outras nacionalidades, e também de língua portuguesa, fizeram ao largo de suas obras, propositalmente, os seus respectivos bestiários, quer em forma de coletâneas específicas, quer em forma disseminada. Um conjunto de composições ligadas aos animais como uma espécie literária que transcende as épocas históricas, remontando à Bíblia, atravessa o Medievo, chega ao Classicismo através dos livros de emblemas, alcança Camões, Charles Baudelaire, Apollinaire, T. S. Eliot e Claude Roy até atingir a Contemporaneidade. Este estudo pretende investigar, pelo processo de uso de animais como símbolos, o que poderiam ser considerados bestiários, na literatura brasileira contemporânea.

Visto isso, se faz necessário realizar algumas considerações. Uma delas é de que se deve ter em mente que Moacyr Scliar e Manoel de Barros não apresentam uma consistência homóloga acerca da temática bestiária, visto que, um mais, outro menos recorrente, utiliza-se desta matéria para formar os seus bestiários. Se os motivos imaginários e simbólicos da imagem e do mundo de animais comparecem, por exemplo, disseminados, aqui e ali, num Moacyr Scliar, o mesmo não acontece com Manoel de Barros que, em grande parte de sua obra, apresenta uma antologia de animais que pode ser considerado um verdadeiro bestiário. Em suas obras, Manoel de Barros faz desfilar uma série de animais, os quais são descritos como portadores de ensinamentos edificantes por seu aspecto moralizador, com clara ressonância dos tradicionais bestiários medievais.

No que se refere às estratégias de ação operacional, serão as seguintes atividades realizadas no bojo desta dissertação: num primeiro passo da abordagem metodológica enfocada, ocorrerá o estudo da exegese da tradição bestiária medieval, que será investigada em suas fontes de formação e nas suas modalidades disseminativas. Assim, o simbolismo imagético e imaginário dessa tradição consistirá num exame de bestiários que servirão de intertexto para o seu enredamento na literatura dos autores brasileiros indicados.

Quanto às estratégias de ação orientadas para a finalidade crítica, o primeiro passo será descritivo, em que se buscará levantar, no *corpus* do estudo proposto, pertinências e recorrências imagéticas e figurativas referentes ao mundo animal. No segundo momento, o procedimento será analítico, quando os elementos de composição simbólica serão observados. Finalmente, tais elementos serão interpretados no escopo de uma visão crítica. Desse modo, as imagens simbólicas dos animais que, a partir da tradição medieval disseminam-se na literatura brasileira contemporânea, a exemplo de outras nacionalidades, revelam posturas significativas do entendimento simbólico e figurativo do homem frente à natureza.

Assim, nos dois capítulos que analisam as obras dos autores supracitados, haverá o intuito de suscitar a discussão central da pesquisa. Neles pretende-se realizar um exame na literatura brasileira contemporânea, de referências ao mundo animal, carregadas de significações sugeridas por seu valor simbólico. Nestes autores, será feito um relato das manifestações e do valor dessa carga simbólica, bem como a verificação das modulações marcadas por outro contexto, no qual o histórico e cultural se interpõem enquanto formações ideológicas.

O trabalho foi pensado em três capítulos. O objetivo é compreender a relação entre imagem, ideologia e determinação contextual estética e, culturalmente, marcadas presentes nas obras. Todavia, para se chegar a uma aceção do assunto, parece importante realizar, primeiramente, uma investigação da tradição bestiária medieval nas suas fontes de formação e nas modalidades disseminativas.

Por isso, o primeiro capítulo, “A evolução dos bestiários medievais: uma breve introdução”, realizar-se-á um percurso pela cultura ocidental, a fim de captar as diversas formas pelas quais o animal é percebido. Haverá ênfase sobre a gênese, evolução e finalidade estético-ideológica do imaginário e do simbolismo animal na tradição bestiária medieval e dos princípios dos tempos modernos, com intenção de se entender o tratamento dado aos animais, sob a perspectiva ocidental, no decorrer dos séculos. Desta maneira, será realizada uma breve viagem para conhecer as fontes dos bestiários na Idade Média, manuscritos medievais compostos por descrições detalhadas do mundo natural e essencialmente animal, disseminados nos princípios dos tempos modernos, de gosto prevalente até o século XVII. Textos que continuam a exercer sua influência motivacional e simbólica ainda na literatura dos dias atuais. Por fim, será verificada a nova compreensão, em que a imagem do animal torna-se exegeticamente reinterpretada, em que autores modernos, propositalmente, disseminam o simbolismo animal de recorrência bestiária medieval em suas obras, em forma de coletâneas, ou ao largo de suas obras.

No segundo capítulo, “O bestiário contístico de Moacyr Scliar”, pretende-se, preliminarmente, conhecer o estilo do escritor, por meio da análise do gênero por ele adotado. Serão realizadas reflexões sobre o conto literário, percorrendo um breve itinerário do conto no século XIX, em seu panorama mundial, com apontamentos, sobretudo, de autores e tendências do gênero no século XIX e XX no Brasil, para, então, se traçar uma leitura dos animais.

Logo após, pretende-se produzir uma análise de contos do livro *O carnaval dos animais* (1968). Serão discutidas as intenções de Moacyr Scliar, procurando compreender que seus contos vão além de uma defesa de classe, e que, ao fazerem coro ao simbolismo animal, tratam da condição humana na constituição da sua essência. A preferência por essa obra recai no interesse de perceber que a escolha de um gênero discursivo e o uso dos recursos simbólicos não é apenas para disfarçar a linguagem ou evitar a perseguição da censura, mas, além disso, parece ser, principalmente, um recurso inerente ao estilo do autor.

Descendente de imigrantes judeus, e tendo passado a infância no Bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, as suas obras trazem uma forma muito peculiar de humor, conhecida como o humor judaico. Essa espécie de humor vem assim definida em uma antologia de que Moacyr Scliar foi um dos organizadores:

Os teólogos judeus costumavam dizer que é mais fácil descrever Deus em termos do que Ele não é. O mesmo processo pode ser útil para a compreensão do humor judaico. Ele não é escapista, não é grosseiro, não é cruel; ao mesmo tempo, também não é polido ou gentil.

O humor judaico geralmente versa sobre temas como: a comida, a família, negócios, o antisemitismo, a riqueza e a pobreza, a saúde e a sobrevivência. Há nele uma fascinação com a lógica; mais precisamente, pelo tênue limite que separa o racional do absurdo (SCLIAR; FINZI; TOKER; 1990, p. 2).

Desse modo, o humor judaico costuma produzir não uma gargalhada, mas um sorriso melancólico, um aceno de cabeça, um suspiro. Possui também um caráter antiautoritário e democrático, por enfatizar a dignidade do cidadão comum.

O carnaval dos animais, publicado na década de 1960, além da presença do humor judaico, tem como pano de fundo a atmosfera sociopolítica que imperava no Brasil durante a ditadura militar, desta forma, o autor usa a palavra como instrumento para a construção de seu texto.

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo

que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1995, p. 152).

Procurar-se-á observar, então, situações cujos sinais se evidenciam na escrita, como forma de apagamento e de obscurecimento das verdadeiras intenções do autor. Isso por meio de metáforas, alegorias e dos atributos da literatura fantástica, com a investigação, no texto, acerca do imaginário animal pelo emprego dos recursos do fantástico e simbólico-alegórico. A fundamentação teórica para embasamento da discussão será pautada, sobretudo, nos postulados de Tzvetan Todorov (2004), Joyce E. Salisbury (1994), Maurice Van Woensel (2001) e Mário Frungillo (2003).

Vale mencionar que a alegoria é uma metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (HANSEN, 1986, p. 1).

João Adolfo Hansen, em sua obra *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora* (1986), apresenta um panorama dos diferentes tipos de alegoria empregados por autores da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento. Escreve que não se deve falar em simplesmente de a alegoria, e sim em alegorias e apresenta duas formas de construções alegóricas: a dos poetas, voltada para o procedimento construtivo, uma forma de expressão retórica, e a dos teólogos, que se dedica à interpretação e entendimento de textos sagrados. Além disso, ilustrando seu próprio texto com reproduções de obras pictóricas de vários períodos históricos, o autor reconhece também o uso da alegoria em linguagens não-verbais.

Segundo o mesmo autor, elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender.

Nesse sentido, Scliar, utilizando a alegoria dos poetas, retorna a oposição retórica sentido próprio/sentido figurado não para validá-la, mas para reconstituí-la em alguns pontos de seu funcionamento antigo e de suas retomadas. Desse modo, nos contos de Moacyr Scliar, será perceptível não apenas a ficção, acabando esta por obter um papel relativamente minoritário. O que se verá será antes a realidade que se sobrepõe à ficção, compreendendo, claramente, o retrato autobiográfico do escritor em cada detalhe, em cada traço de cada personagem.

Isso porque as obras de Scliar remontam, invariavelmente, ao documento biográfico e memorialista, que confronta o escritor com o seu passado, e que o integra do ponto de vista humano num tempo e num espaço. Afinal, segundo o próprio autor, sua vida

oscilou desde criança entre a assimilação da cultura brasileira e a preservação dos seus hábitos culturais judaicos.

Por meio dos contos de Moacyr Scliar, pretende-se explorar o simbolismo animal para embasamento da análise teórica do trabalho. Nesse sentido, será possível evidenciar a intertextualização dos contos com textos do período medieval e com a Bíblia. O objetivo do estudo também consiste em perceber se nos contos que intertextualizam textos bíblicos, por exemplo, existe a intenção de desvincular o sujeito de um mundo material para o espaço surrealista onde é possível recorrer ao onírico, ao metafísico, ao fantástico e à alegoria, para metaforizar situações reais e obscurecer a denúncia explícita. Nesta análise, dar-se-á ênfase ao imaginário ligado aos animais e seus diversos enfoques.

No terceiro capítulo, intitulado “O bestiário poético de Manoel de Barros”, pretende-se discutir, sobretudo, poemas de *Arranjos para assobio* (1982), observando determinados recursos poéticos utilizados pelo autor, característicos da poesia contemporânea.

Será proposta uma visão do Pantanal, não na sua exuberância ecológica e turística, mas sim trazendo seus pequenos seres. Nesse sentido, será visto, então, em que medida a cultura do pantanal e os animais dessa região estão, pois, imbricados em sua obra. Seu bestiário revela, a princípio, uma tendência simbólica dos animais, mas que vai partindo para uma corrente de incorporação, em que o homem não ocupa um lugar privilegiado, mas sim uma relação de comunhão e entendimento acerca do animal.

A intenção principal desta parte do estudo consiste em elucidar o bestiário de Barros na obra supracitada, observando-se as influências motivacionais e simbólicas, que fazem coro ressonante do imaginário medieval.

Para isso, foi proposta uma análise com dois tipos de leitura: uma horizontal – abordando o conjunto de obras de Barros, a fim de capturar a cosmovisão de sua obra –, e outra vertical – explorando, em profundidade, uma obra literária por acreditar que haja nela a reunião de um projeto político e estético do autor.

Haverá, ainda, o interesse em perceber se o autor pode ser considerado um adepto das tendências pós-modernas, pela sua forma inovadora de narrativa fragmentada. Deste modo, as questões do simbolismo animal medieval serão trabalhadas, visando compreender como meandros do texto promovem as especificidades da obra e as intenções do autor.

O direcionamento de Joyce E. Salisbury (1994), por intermédio do livro *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*, também foi uma leitura providencial para se propor a discussão sobre o tema, tanto na análise de Manoel de Barros quanto de Moacyr Scliar, pois, a

partir desta leitura, nota-se muitas coincidências de textos desses autores com textos do período medieval:

É óbvio que, nas realizações modernas, o espírito, a figuração, o molde narrativo/descritivo com que se apresentam os bichos diferem em muito da forma como eles apareciam nos textos medievais. Se antes a preocupação era de ordem basicamente instrutiva e moral, e os animais apareciam como símbolos de defeitos humanos, com o tempo foram adquirindo certa autonomia em relação às fraquezas que deviam representar e servindo a caracterizações positivas da vida e da natureza. Como bem observa Maurice, parece ter concorrido para isso a preocupação ecológica dos tempos modernos em função da qual ocorreu uma espécie de reabilitação simbólica de alguns vilões clássicos (WOENSEL, 2001, p. 14).

É nesta conjuntura, que o imaginário animal da medievalidade na literatura brasileira contemporânea será analisado, a partir de diferentes óticas, nas figurações mais relevantes, em que escritores fazem a ponte entre a arte medieval e a contemporânea, aproveitando ideias e recursos de ambas as épocas.

Apresentação de análise comparativa

Os critérios básicos que delimitam este estudo colocam-se dentro do contexto da literatura brasileira, com autores da contemporaneidade que trabalham a temática do animal. Com base nesses parâmetros, se escolheu os seguintes autores: Moacyr Scliar e Manoel de Barros. Os dois preenchem minimamente esses critérios.

A escolha desses autores foi feita com base numa pesquisa no âmbito da literatura brasileira. A lista de escritores que se cotejaram e tinham como temática a figura do animal era muito ampla para os propósitos deste estudo. Porém, numa revisão mais exaustiva, alguns foram excluídos por não preencherem os requisitos almejados nesta pesquisa. Aqueles que trabalhavam com a figura do animal num aspecto meramente representativo do homem foram descartados por oferecer um tratamento distinto do que aqui se oferece. Com os demais escritores, percebeu-se que seu tema central não era o animal, sendo este apenas um elemento a mais dentro de outra temática. Finalmente, ficaram os dois autores anunciados anteriormente, pois se acredita que estes deram um tratamento especial ao animal, e se inseriram nas delimitações do objeto de estudo.

No que diz respeito às obras, elas foram escolhidas com base numa pesquisa sobre o conjunto das obras de cada um dos dois autores. O objetivo deste estudo não é tratar da obra completa de cada autor, mas sim de uma específica de cada um deles. A escolha dessas obras foi feita com base em textos onde o animal, representado literariamente, é um agente

catalisador de encontros. Os leões, as ursas, as lesmas, as lagartixas ou os caramujos, todos eles, numa relação de reciprocidade, afetando e sendo igualmente afetados. Também, a seleção se fez pensando nos gêneros em que tais seres da natureza são inseridos: no conto e na poesia, haja vista que os animais são figuras recorrentes na literatura, disseminados em todos os gêneros literários.

O método de análise deste estudo leva em conta a singularidade de cada uma das obras, que fazem parte de um contexto histórico particular. Cada um dos autores possui uma vasta obra, onde cada uma, por si só, seria suficiente para escrever várias dissertações. Moacyr Scliar, num intervalo de 28 anos, de 1972 a 2000, publica 16 volumes de ficção longa, o que corresponde a, praticamente, um livro a cada dois anos. Somadas as coletâneas de contos e crônicas, os ensaios de divulgação e os livros infanto-juvenis, Scliar aparece como grande nome de sua geração. Neste percurso, é possível notar uma mudança de olhar, pois há textos de ficção que se desenvolvem pela glosa, principalmente, de materiais oriundos da historiografia até estudos de orientação sociológica ou antropológica (MELO, 2004, p. 03).

Com Manoel de Barros, acontece o mesmo. Em face de uma produção literária iniciada em 1937, que precisou esperar o final do século passado para atingir o público e começar a ser reconhecida a sua importância, destaca-se que o ato crítico exerce um préstimo fundamental. É possível perceber em seu discurso um campo de possibilidades de visões e características diversas, como marcas particulares de grupos, regiões geográficas, pois sua obra destaca as nuances e a geografia do pantanal combinadas numa estética viva. O pantanal e seus seres afloram no seu desenvolvimento poético e, assim, permite, a quem se debruça em sua poesia, uma visão privilegiada dos modos de constituição e de sua construção linguística. Assim, a natureza é a matéria-prima para a poesia barreana. Mas, essa natureza não é em absoluto, vista com olhos que contemplam sem agir, ficando numa enumeração de espécies. Pelo contrário, é uma natureza que pode ser vivenciada.

Trabalhar com dois autores, no lugar de apenas um, oferece a possibilidade de enriquecer a compreensão do tema de estudo e descobrir neles essa capacidade simbólica de retratar os seres da natureza para se chegar ao entendimento de outros mundos. Por sua vez, o enriquecimento deste estudo radica-se, justamente, na diversidade de compreensão que oferece o tema do animal, nas duas obras estudadas. Afinal, como ressalta Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do criador. A sua importância quase nunca é devida à

circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas a maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo e elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários (CANDIDO, 2006, p. 33).

Os dois autores, com a palavra como ferramenta, iniciam uma viagem para o encontro com o animal, com características literais utilizadas como exemplos e que assumem uma significação simbólico-alegórica, que nem sempre se traduz de forma fixa e definida. São dois autores que trabalham o animal como tema, mas a partir de uma particularidade literária exclusiva de cada um deles. Moacyr Scliar destaca esse tema em seus contos, embora, como já foi dito, também tenha escrito novelas, crônicas, dentre outros; e Manoel de Barros, com sua poesia.

O recorte investigativo pelo viés do animal, nos diferentes contextos literários em estudo, permite abrir janelas do conhecimento e, pela dinâmica do aproximar e do distanciar, torna-se possível construir uma visão crítica contística e poética.

Essa diversidade subsidia também ao enriquecimento da literatura brasileira. O aporte que estes dois autores fazem a ela ajuda a crítica literária da mesma forma, como uma contribuição a partir de distintas tradições literárias dentro do contexto brasileiro sobre uma abstração filosófica levada à literatura. Temporalmente, estes dois autores pertencem a uma mesma época. Eles nasceram durante a primeira metade do século passado e, portanto, são contemporâneos entre si. Cada um deles ocupa um lugar importante na tradição literária brasileira contemporânea.

Finalmente, são com olhos críticos sobre a sociedade, com olhos “de lince”, que esses autores dão uma visão geral sobre o que se poderia chamar de um bestiário brasileiro. Desta forma, não se pode deixar de considerar, analisar e interpretar os textos em seus contextos, ressaltando as semelhanças e diferenças, pois é por meio dessa transformação cultural e por entrecruzamentos de discursos, de diálogos e de culturas, que se poderá entender sobre a diversidade social e essa inquietude nos dois autores. Essa preocupação pelo animal representado literariamente será o fio condutor deste estudo.

Como realidade própria, a obra de Manoel de Barros, bem como a de Moacyr Scliar, exprime, cada qual, uma posição diante de certos temas por meio dos quais se entrevê suas mais ultimadas explicações e finalidades acerca da vida humana. Desse modo, sabendo que ambos compartilham de uma visão medieval da natureza, que a veem como “essencialmente múltipla, isto é, formada por um agregado de seres individuais, cada um

possuindo as suas peculiares propriedades de acordo com a sua própria natureza” (FONSECA, 2000, p. 76), será possível compreender essa imagem de homem e da sociedade, que se compõe como realidade existencial na literatura contemporânea.

Sendo assim, após essa explanação preliminar do estudo em suas diretrizes gerais, terá início, então, um safári literário buscando realizar um estudo descritivo, analítico e crítico-interpretativo do imaginário e do simbolismo da imagem do mundo animal na literatura brasileira contemporânea. Esses serão os pontos norteadores da escrita elaborada nas páginas subsequentes.

1 A EVOLUÇÃO DOS BESTIÁRIOS MEDIEVAIS: Uma breve introdução

Para cada virtude e para cada pecado há um exemplo tirado dos bestiários, e os animais tornam-se figuras do mundo humano.

Umberto Eco

A queda da sociedade antiga representada pelo declínio do Império Romano, no século V, e a ascensão do Cristianismo podem ser assinalados como alguns dos episódios mais expressivos da história da Europa Ocidental. Esses eventos ligam-se no longo período conhecido como Idade Média, o primeiro por ter sido um dos fatores que deu início à Alta Idade Média e o segundo por ter marcado profundamente a cultura desse período, pois foi uma época marcada pela supremacia da Igreja Cristã e pela estruturação econômica e social das relações feudais. Nesse período, a interpretação da natureza pelo pensamento imaginário medieval ditava suas regras à sociedade, cultura e modo de viver da coletividade. A sociedade medieval, majoritariamente rural, na esteira dessas ideias, exortava o conhecimento da surpreendente obra que é o mundo, descobrindo na natureza manifestações da perfeição divina, o principal foco de seu estudo.

No período medieval, as ideias políticas reproduziam concepções com traços religiosos, em que as origens e os fundamentos do poder respondiam a uma ordem e hierarquia de representação divina (WOLKMER, 2001, p. 22). Dessa maneira, quando o assunto era a natureza, a mentalidade religiosa dos medievos acreditava que aquela poderia intervir na economia e na sociedade da época. Em virtude desse respeito e concernimento, a natureza era, por essa razão, representada como categoria de manifestação do divino, pois os padres da Igreja entendiam e quiseram crer a natureza como uma revelação dos desígnios de Deus. É nesse sentido que, antigas ideias do mundo pagão foram reformuladas com finalidade doutrinária, havendo uma elevação da religião cristã como detentora da explicação fundamental do mundo.

A ascensão do Cristianismo, que vem a ser a mais espetacular e respeitável religião da Idade Média, ocorrida entre os séculos II e V, adquirindo a categoria de religião predominante da Europa, tanto numérica quanto culturalmente, torna-se um dos elementos-chave para a análise de diversos momentos históricos. A elevação e difusão da religião cristã consideradas nas marcas das tensões ideológicas se manifestaram no mundo ocidental, ostentando um caráter tanto ao nível das mentalidades, quanto ao prático, socializando os

discursos referentes a grupos sociais distintos, unidos a um fenômeno maior, o fenômeno religioso.

Subsequentes à expansão do Cristianismo, a supervalorização da natureza e dos seus elementos, na vida quotidiana e espiritual da população, teve como resultado uma diminuição do progresso da ciência e da zoologia, que foram deixadas de lado pelos cristãos, todavia ocasionando um empenho particular em observar, interpretar a natureza e os animais de forma simbólica e figurativizada, não obstante, o empirismo e o utilitarismo que caracterizavam a vida dos medievais.

Desse modo, os seres da natureza foram, na vertente do simbólico, entendidos como manifestações da potência criadora da divindade. Portanto, para o homem medieval, a lógica do que seria a natureza apresentava-se num sentido doutrinário, à medida que se portava de caracteres da ideologia cristã.

Visto isso, torna-se necessário salientar o fato de que, a partir da influência do pensamento mais culto da cristandade medieval, os animais foram representados de forma simbólica, muitas vezes, em detrimento da sua realidade empírica. Foi, de certo modo, esse realismo simbólico o responsável por cumprir, epistemologicamente, finalidades do entendimento intelectual da natureza, em que intelectualidade era sinônimo de teologia.

Constata-se, por conseguinte, uma visão peculiar da natureza, segundo a qual o imaginário equivalia à realidade, muitas vezes, impossível, ou mesmo desnecessária, de ser investigada. Em se tratando dos animais, consoante a isso, por exemplo, a realidade natural desses empenhava-se com figurativismos, figuralidades e simbolismos, que em virtude da religião constavam-se moralisticamente doutrinários. Assim, para cada planta, pedra ou animal, deveria haver um vício ou virtude que pudessem lhes corresponder anagógicamente. Charles Raven, identificando as direções teleológicas desse conhecimento teológico da natureza, afirma que “a atitude geral em relação à natureza era emblemática. [...] os homens buscavam na natureza não o conhecimento, mas a edificação; não a ilustração, mas a exemplificação de ideias preconcebidas” (RAVEN cit. CLAIR, 1967, p. 12 apud FONSECA, 2000, p. 75).

Para a Idade Média, assim perspectivada, importante seria a tentativa de harmonizar a natureza como elemento essencial da fé, principalmente, como forma de compreender a realização entre o divino por intermédio da realidade material.

Dessa forma, tendo-se por base os comentários acima realizados, o que se abordará a seguir será um panorama das principais fontes de informação sobre o conhecimento do mundo animal, fontes essas oriundas da Antiguidade ou surgidas no próprio

período medieval. Tudo isso, com a finalidade de investigar sobre a gênese, evolução e finalidade estético-ideológica do imaginário e do simbolismo animal na tradição bestiária medieval e dos pontos da tradição do simbolismo animal ou bestiário medieval.

Durante a Idade Média, na Europa Ocidental, os cristãos acreditavam que as formas de conhecimento e de verdade estavam patentes nos Testamentos e nos ensinamentos dos Padres da Igreja. A relevância da obediência como um dever determinado por Deus pode ser encontrada nos escritores do Novo Testamento. Neste pequeno trecho de São Paulo, ficam evidentes os fundamentos para a filosofia política cristã (WOLKMER, 2001, p. 16):

Cada qual seja submisso às autoridades constituídas, porque não há autoridade que não venha de Deus; as que existem foram instituídas por Deus. Assim, aquele que resiste à autoridade, opõe-se à ordem estabelecida por Deus; e os que a ela se opõem, atraem sobre si a condenação. Em verdade, as autoridades inspiram temor, não, porém a quem pratica o bem, e sim a quem faz o mal! Queres não ter o que temer a autoridade? Faze bem, e terás o seu louvor. Porque ela é instrumento de Deus para o teu bem. Mas, se fizeres o mal, teme, porque não é sem razão que leva a espada: é o ministro de Deus, para fazer justiça e para exercer a ira contra aquele que pratica o mal. Portanto, é necessário submeter-se não somente pelo castigo, mas também por dever de consciência (ROMANOS, 13:1-5).

Desse modo, uma exegese crítica das influências desta tradição bestiária terá, inicialmente, que começar pela Bíblia, atentando ao fato de que a leitura das Escrituras era efetuada não só no seu sentido literal e histórico, como também na acepção moral e alegórica, sendo estes dois aspectos de primordial importância na transmissão do bestiário bíblico.

O Antigo Testamento, o que mais trouxe informações sobre os animais, influenciando direta e indiretamente os escritos medievos, era entendido como um anúncio do Novo. Quer dizer, o Novo Testamento, que possuía vinte e sete livros escritos por diversos autores em diferentes épocas e lugares, é um enorme espólio daquele. Ao contrário do Velho Testamento, o Novo foi escrito num pequeno espaço de tempo, por volta de um século ou um pouco mais.

As narrativas bíblicas foram percebidas, no período medieval, segundo um procedimento interpretativo que valorizava a leitura simbólico-alegórica das revelações divinas, como forma de entender seu conteúdo. Afinal, o livro, na Idade Média, possuía um valor simbólico e sagrado inigualável, tendo na Igreja a principal responsável pela ascensão do Cristianismo como a religião da Sagrada Escritura (VARANDAS, 2006b, p. 4).

Sem dúvida, a herança bíblica, a exemplo do pronunciamento bíblico conhecido como “Gênesis”, que descreve as origens dos Céus e da Terra, a criação dos animais e da vida

humana em um mundo perfeito, assim como o início do pecado, ainda estava muito presente nas formas de se entender a cultura daquele período.

Nesse livro, cuja autoria é tradicionalmente atribuída a Moisés, encontra-se uma importante referência aos animais na narrativa em que Deus, no quinto dia, após a criação do céu e da terra, criou as “almas viventes segundo as suas espécies, animal doméstico, e animal movente, e animal selvático da terra, segundo a sua espécie” (GÊNESIS, 1:24). Assim, no quinto dia, surgiram os animais terrestres, caracterizados como selváticos e domésticos. Mas, as obras divinas ainda não haviam terminado. Deveria surgir ainda uma última espécie notável. Então, logo após, no sexto dia, Deus criou o homem, “à nossa imagem e semelhança, para que ele presida aos peixes do mar, às aves do céu, às bestas, e a todos os répteis que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra” (GÊNESIS, 1:26). Depois disse a esse homem, chamando-o Adão: “enchei a terra, e tende-a sujeita a vós, e dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra” (GÊNESIS, 1:28). Antes de dar ao homem a mulher, após ter “formado da terra todos os animais terrestres, e todas as aves do céu, ele os levou até Adão, para ver como os havia de chamar. E o nome que Adão pôs a cada animal é o seu verdadeiro nome” (GÊNESIS, 2:19).



Figura 1: Adão dá nome aos animais.
(Aberdeen Bestiary)

Notadamente, em alusão a esta figura acima, estava implicado o conceito medieval que dizia respeito à separação entre a natureza humana e a animal. Conforme se pode observar, dada a presença dessa figura nos bestiários, pode-se dizer que Adão, ao nomear os animais, vincula a criação ao intento de suas metáforas com a finalidade precípua de edificação moral. Por outro lado, é de se reconhecer a enorme importância da interpretação provinda da etimologia através da qual é estabelecida uma ligação entre a coisa ou objeto (neste caso, o animal) e a sua realidade enunciada pela linguagem verbal (VARANDAS, 2006b, p. 29).

A imagem de Adão nomeando os animais incorpora, conseqüentemente, a voz e a coisa visível. Além disso, a demarcação por meio de linhas entre a figura humana e as figuras animais é também uma forma de separar o homem, dotado de razão divina e, portanto, superior. Apesar disso, não se deve entender que essa ilustração não apresente uma perspectiva de raiz neoplatônica, que, respaldada, por exemplo, em Santo Agostinho, assevera que todas as criaturas, por mais estranhas e curiosas que possam parecer, foram criadas por Deus e, como tal, exprimem a beleza suprema da criação divina (VARANDAS, 2006b, p. 29).

Assim, em “Gênesis”, a narrativa dos animais precede a do homem que, representado por Adão, nomeia-os, marcando a superioridade do ser criado com alma. Afinal, como se pode observar, Deus ordenou Adão e Eva, e aos seus descendentes, que tivessem não só o comando, mas também o domínio sobre todos os seres da natureza que movem sobre a terra (GÊNESIS 1:28).

Com o livro de “Gênesis”, estabelece-se a relação homem-animal que, em última instância, traduz e justifica o modo de vida do povo em sua interação com a natureza. Visto que, com a Queda do Paraíso, inicia-se a nova vida humana fora do jardim do Éden, quando, ao sentir fome, Adão e sua descendência tiveram de trabalhar para conseguir o alimento. Desenvolve-se, então, uma nova ordem, que herdaria a natureza pecaminosa de Adão, em que o homem haveria de subjugar a terra para sua subsistência, batalhar pelo domínio sobre toda a criação e alimentar-se de ervas e frutos. A luta pela sobrevivência na natureza, contra as adversidades, a busca de alimentos, a procura de agasalho contra o frio e a chuva, levou o homem a desenvolver meios de defesa. Logo, a humanidade foi transpondo novos desafios, concedendo aos animais um papel frente às suas necessidades, levando-os a serem aproveitados no vestuário, na caça, agricultura e alimentação.

Desse modo, o Antigo Testamento imprimiu ampla influência na Idade Média, apresentando animais de diversas espécies e funções, trazendo animais desconhecidos e exóticos da fauna Ocidental. Todavia, apesar de ter sido a tradição do Velho Testamento a que

mais contribuiu para o bestiário, o Novo Testamento também transmitiu fortes imagens animais aos autores dos bestiários medievais. Nesse sentido, destaca-se, por exemplo, a sua presença nos milagres, nas parábolas e nas frases de Cristo e dos seus discípulos, como a pomba que surge na hora do batismo de Jesus no Jordão, representando o Espírito de Deus. Vale ressaltar também o milagre da expulsão dos demônios de dois possessos, efetuado por Cristo, que os enviou para uma vara de porcos que depois se lançaram num precipício, e morreram nas águas do mar. Dos seus ensinamentos, ressaltam-se as referências aos cães que lambem as feridas de Lázaro ou os pardais de pouco valor. A respeito das frases atribuídas a Jesus Cristo, destacam-se as pérolas que não devem ser jogadas aos porcos para que estes não as pisem com os seus pés e a comparação do Rei Herodes a uma raposa, que nos bestiários é mencionada como um animal manhoso e matreiro, sendo alegoria do demônio, que alicia, engana e leva à danação do cristão incauto.



Figura 2: A raposa finge a morte para capturar as aves que lhe começam a debicar o corpo. (Aberdeen Bestiary)

Como se pode notar, a palavra bíblica assumiu um papel de grande importância em todas as instâncias para o homem medieval. Afinal, o período medieval, dividido entre o pecado e a salvação, carregado com o maniqueísmo que sempre impregnou o Cristianismo, familiarizava-se naturalmente com os ensinamentos bíblicos. Para o medieval, ser sábio era seguir e usar em sua vida diária a palavra de Deus, como bem caracteriza Johan Huizinga:

Quando o homem da Idade Média quer conhecer a natureza ou a razão duma coisa não a observa para lhe analisar a estrutura íntima, nem para inquirir sobre as suas origens; olha antes para o céu, onde ela brilha como ideia. Quer se trate duma questão política, moral ou social, o primeiro passo a dar é reduzi-la sempre ao seu princípio universal (s.d., p. 221).

Nesse sentido, os exemplos de Cristo, dos santos, dos papas e da própria natureza, encontrados, sobretudo, nas enciclopédias e bestiários, serviam de guias práticos de moral. Desse modo, pode-se conferir como os animais se tornaram um rico repositório da exegese bíblica, motivando significações relativas ao contexto em que eram referidos. A respeito dessa particularidade, qual seja, a de utilizar os animais para difundir lições de moral, na literatura de cunho dogmático-doutrinário, era possível perceber, entre as diversas formas de expressão, que muito da doutrina bestiária era utilizada em exercícios escolares, vários deles usados como formadores do espírito e da inteligência.

Outras fontes para a criação do bestiário, além do legado bíblico, são as obras dos autores da Antiguidade Clássica, pois, tanto a filosofia política quanto outras áreas da cultura e do conhecimento científico estavam sob o controle e sob influência da teologia oficial e das doutrinas da Igreja. Dessa forma, a herança da Antiguidade Clássica não foi totalmente abandonada ou esquecida, pois se fez presente na interpretação e na obra dos grandes pensadores cristãos que souberam adaptar para a teologia cristã a obra de Platão (427-347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Sêneca (4-65 d.C.), Cícero (106-43 a.C.), Plotino (205-270 d.C.) e outros (WOLKNER, 2001, p. 15).

Jacques le Goff corrobora esse fato afirmando que tanto os professores medievais, quanto os clérigos, utilizavam não somente obras cristãs, mas valiam-se de estudos das autoridades greco-latinas, por considerá-las trabalhos científicos:

Se estes mestres que são clérigos, que são bons cristãos, preferem como *text-book* Virgílio ao *Eclesiastes* e Platão a Santo Agostinho, não o fazem apenas por estarem persuadidos de que Virgílio e Platão contêm ensinamentos morais ricos e que, por dentro da casca existe o miolo...; fazem-no porque, para eles, a *Eneida* e o *Timeu* são antes de mais nada obras *científicas* – escritas por sábios e apropriadas para serem objeto de ensino especializado, técnico-, enquanto as *Escrituras* e a Patrística, que podem ser ricas em matéria científica ..., o são apenas secundariamente (s.d., p. 31).

Sem dúvida, eles produziram obras artísticas incomparáveis e um pensamento filosófico que sustentou toda a filosofia ocidental. Autores como Sófocles (495-406 a.C.), Ésquilo (525-455 a.C.) e Eurípedes (485-413 a.C.), mantêm-se até hoje como referências obrigatórias na dramaturgia, assim como Sócrates (470-399 a.C.), Platão e Aristóteles que juntos formam o tripé do nascedouro da filosofia no Ocidente. Não é surpresa que tais autores

tenham se mostrado marcantes para a concepção da natureza e de seus seres, com sua presença atestada na Idade Média:

Tal influência estendeu-se por toda a Idade Média. É certo, porém, que muitas das descrições de animais transmitidas pelos autores pagãos revelavam-se fantasistas e fabulosas, assim como deles foi recebido um bestiário constituído por monstros e animais prodigiosos. No entanto, nunca os autores da Alta Idade Média questionaram as informações herdadas da Antiguidade, dados os seus autores serem considerados como “autoridades”, no que respeitava ao conhecimento do mundo animal (CHAMBEL, 2006, p. 6).

Entre as principais autoridades que colaboraram para o desenvolvimento deste simbolismo animal está Aristóteles que estudou de maneira vasta os animais, especificamente, observando-lhes o seu comportamento. Aristóteles demonstrou, na sua abordagem do mundo natural, um espírito científico, crítico e não dogmático, privilegiando a observação direta dos seres. Não aceitou que a realidade captada pelos sentidos fosse apenas um mar de aparências sobre as quais nenhum verdadeiro conhecimento se pudesse constituir. Bem pelo contrário, para ele não havia conhecimento sem a intervenção dos sentidos. Acreditava que a ciência teria de ser o conhecimento dos objetos da natureza que rodeia o ser humano. É certo, porém, que recolheu, igualmente, dados provenientes de diversas fontes, pelo que não deixou de transmitir informações errôneas. Entretanto, pelo espírito crítico que desenvolveu, pela observação que praticou, assim como pelas relevantes contribuições à ciência, não se preocupando com os animais fabulosos e com as tradições fantasistas sobre o comportamento animal, é considerado o verdadeiro fundador da zoologia, levando-se em conta o sentido etimológico da palavra, uma vez que a ele se deve a primeira divisão do reino animal.

Dessas diversas influências acerca do mundo animal, os bestiários, sem dúvida, são tributários também de um conhecido autor do século V a.C., Heródoto (484-420 a.C.). O pai da História descreve características físicas e habituais em suas histórias, com uma variedade de informações acerca de uma enorme quantidade de animais da natureza, muitos deles não conhecidos até aquele momento pela fauna ocidental europeia.

No início do quarto século antes de Cristo, Ctésias de Cnidos, um médico grego, escreve um tratado versando, exclusivamente, sobre a Índia, agrupando várias ideias e lendas do mundo grego e persa, descrevendo monstros como os cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro, animais como os unicórnios, os grifos, e as mantícoras, bestas com face de um homem de olhos brilhantes e azulados, o corpo de leão e o rabo como o ferrão do escorpião.



Figura 3: Mantícora.
(*Bestiário de Oxford. Bodleian Library*)

Contudo, segundo alguns historiadores, o mais importante tratado antigo sobre a Índia que influenciou os bestiários foi produzido por Megástenes. A herança de seu livro sobreviveu nas obras de Plínio, o Velho (23-79 d.C.), entre outros, e é fonte das descrições das raças fabulosas, de divindades e animais encontrados no Oriente e em partes desconhecidas do planeta, até aquele momento.

Naturalistas antigos, como os latinos Solino, Eliano e Plínio, mostram-se também importantes fontes clássicas de informações sobre os animais para os autores medievais, assim como os poetas: Homero (8 a.C.), Virgílio (70-19 a.C.), e, com uma gama de exemplos moralizantes, Ovídio (43-a.C.), que também transmitiu aos autores cristãos um amplo número de obras sobre a natureza e os seus seres.

O universo intelectual medieval inspirava-se nas fontes clássicas para impulsionar sua ciência. Nesse sentido, Curtius, após fazer referência a essas “autoridades científicas” da Idade Média, assim sintetiza o seu valor para a época:

Os autores, todavia, não são somente fontes de saber; são um tesouro da ciência e filosofia da vida. Encontravam-se nos poetas antigos centenas e milhares de versos, que ofereciam, em forma condensada, experiências psicológicas e regras de vida (1957, p. 60).

Pode-se verificar que o legado antigo revelou-se, conseqüentemente, de uma notabilidade determinante para os autores da Idade Média. Isso porque lhes foi transmitida uma variedade de animais comuns e fabulosos, associados às descrições dos seus

comportamentos e características físicas, reais ou imaginárias. No entanto, a cultura europeia da Idade Média não se preocupou em adotar uma postura crítica, o que fez foi cristianizar, por meio do método simbólico-alegórico, as informações relativamente à natureza e descrições dos animais, quer dizer, realizaram uma simples subsunção do espólio antigo nos bestiários.

Outra grande influência marcante para os autores medievais dos bestiários foi o conhecimento transmitido pelos primeiros grandes pensadores cristãos, os Padres da Igreja, que defendiam o conhecimento da filosofia pagã, na medida em que viam a possibilidade de utilizá-la a serviço do Cristianismo.

Na Patrística, período do pensamento cristão que se seguiu à época neotestamentária, e chega até ao início da Escolástica, isto é, os séculos II-VIII, os Padres, voltados para uma atitude intelectual ortodoxa e uma incorporação rígida à tutela da Igreja, buscam desenvolver, sistematicamente, uma doutrina que sirva de fundamento filosófico à teologia, procurando criar novas verdades para a religião cristã, impondo e explicando dogmas que regulamentam e institucionalizam a fé católica (GILSON, 1995, p. 203).

Neste período patrístico, pode-se dividir os Padres em dois grandes grupos constituídos pelos pensadores cristãos de inspiração grega, São Justino (100-165 d.C.), São Irineu, Clemente de Alexandria (150-215 d.C.), Orígenes (185-253 d.C.), São Basílio (330-379 d.C.) e tantos outros, e os pensadores cristãos latinos, Tertuliano (155-222 d.C.), Lactâncio (250-320 d.C.), Santo Ambrosio (340-397 d.C.), São Jerônimo (347-420 d.C.) e Santo Agostinho (354-420 d.C.) (TRUYOL Y SERRA, 1976, p. 260 apud WOLKMER, 2001, p. 22).

Combinado com a fé cristã, o estudo dessa filosofia permitiria o acesso à argumentação dialética, persuadindo e convencendo racionalmente os crentes, descrentes e hereges, à aceitação da imensidão dos mistérios divinos de natureza dogmática.

Nesse sentido, destacam-se as influências do pensamento de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino (1227-1274).

Com a incorporação do legado cultural clássico e o desenvolvimento de uma ciência medieval em diversos ramos do saber humano, como Lógica, Filosofia e Retórica, dentre outros, a transmissão desse novo conhecimento despertou uma busca à sabedoria, quer através de discussões e debates dentro das universidades e escolas seculares, quer nas ruas e tavernas. Como monumento maior da cultura de então temos a *Summa theologica*, de São Tomás de Aquino, onde a ciência do homem é embasada pelo conhecimento da sabedoria divina (BRAGANÇA JÚNIOR, 1997, p. 45).

Com Santo Agostinho, o pensamento religioso medieval chega ao ápice da Patrística influenciando o pensamento teológico da Idade Média e da Escolástica. Assim, a ideia de que a cultura legada pelos autores clássicos poderia ser aproveitada pelos cristãos sempre foi levada em conta na Idade Média, com pensamentos clássicos aproveitados pelos cristãos e postos a serviço do Cristianismo.

Ainda no período da Patrística, Santo Agostinho fundiu o caráter especulativo da Patrística grega com o caráter prático da Patrística latina, concebendo o mundo como um livro de origem divina à semelhança das Sagradas Escrituras. No entanto, o pensamento de Santo Agostinho valorizava uma via de interiorização mística que tirava o foco de qualquer tentativa de apreciar o mundo em direção a explicações mais objetivas, ou seja, de atitudes antagônicas face à pesquisa científica.

Ao longo da Idade Média, os teólogos procuraram entender se haveria a possibilidade de Deus ter dado alma, não somente ao homem, mas também aos animais. Num estudo acerca do assunto, o filósofo São Tomás de Aquino procurou concluir sobre o tema, afirmando que o homem não é somente um corpo, possui uma alma imortal, criada para viver para sempre na glória de Deus. Diz que o homem não foi criado para se contentar apenas com o prazer sexual passageiro; diferindo dos animais, cuja alma é puro desejo não disciplinado pelo pensamento, devendo sua existência a uma busca incessante por uma vida de luxúria sem satisfação, de vontade sem direção e, pelo fato de o animal não ter a razão, o homem podia usá-lo, domesticá-lo e até matá-lo. Tomás de Aquino, no século XIII, resgata a tradição aristotélica ao referir-se à morte dos animais, entendendo que “as plantas existem para subsistência dos animais [...] os animais existem para o bem do homem [...] e para seu uso e alimentação” (ARISTÓTELES, 1990, p. 75). Nesse sentido, os animais poderiam ser equiparados à madeira e às pedras, estando a serviço dos homens para os mais variados abusos, como se verificou nos séculos seguintes.

Dessa forma, ao passo que Santo Agostinho se fundamenta em Platão e São Paulo, divulgando a fé como instrumento de compreensão teológica, São Tomás de Aquino se embasa em Aristóteles por intermédio das versões árabes e judaicas, apregoando a qualidade e o uso humano da razão. Aquino distancia-se da visão pessimista agostiniana sobre a natureza humana, pois ainda que o homem tenha caído no pecado é capaz de discernir o bem e o mal, e tendo como guia a razão (inspirada na luz divina) é possível conhecer a verdade e praticar a virtude (BLACK, 1989, p. 65). Assim, esses dois nomes da filosofia cristã medieval, tornam-se importantes responsáveis pelo resgate das filosofias de Platão e de Aristóteles, respectivamente.

Portanto, o homem medieval liga o profano ao sagrado para se obter o conhecimento por intermédio da religião. O sagrado orienta a vida humana e o homem (rei ou vassalo, nobre ou clérigo) carece de acesso à verdade cristã para poder sobreviver na Terra. É nesse sentido, que os bestiários buscam refletir atitudes, sentimentos, condutas, modos de agir e de pensar, orientando o que conviria ou não a um cristão seguir.

Sendo assim, sem recusar o alicerce cultural proveniente dos textos da tradição cristã-patristica, os autores medievais resgatam essas obras como fundamento para o alargamento do horizonte cultural da época, cuja relevância ganha *status* quando se tem como parâmetro a citação de Bernardo de Chartres, afirmando que “somos anões que treparam aos ombros dos gigantes. Desse modo, vemos mais e mais longe do que eles, não porque a nossa vista seja mais aguda ou a nossa estatura maior, mas porque eles nos erguem no ar e nos elevam com toda a sua altura gigantesca” (apud LE GOFF, s.d., p. 32).

Relativamente ao conhecimento dos seres da natureza, as fontes, anteriormente, citadas sofreram várias adaptações. Isso porque, os livros medievais que tratavam do mundo animal, a princípio, não se desgarraram da reprodução fiel do material de um protótipo – o *Physiologus*. Essa matriz, uma peculiar e sumária compilação de escritos sobre animais, buscada em fontes das mais variadas procedências, constitui um texto escrito, provavelmente, no século II, na Alexandria. De autoria anônima, sabe-se que a primeira notícia do *Physiologus* apareceu no século V, em uma citação realizada por Rufinus de Aquileia (345-411). Esse livro, imprecisamente traduzido por *O Naturalista*, influenciou de forma decisiva a visão letrada e popular do mundo animal na Idade Média, vindo com o correr dos séculos, a transformar-se num gênero literário bastante conhecido – o bestiário medieval.

No *Physiologus*, há menção de, aproximadamente, quarenta e nove animais, número que varia dependendo das diversas versões, efetuadas, conjuntamente, com algumas referências a plantas e pedras. A quase totalidade dos animais nele apontada pertence ao domínio dos selvagens, sendo escassos os domésticos e os mais familiares ao homem. Por outro lado, também se encontram presentes nele animais fabulosos.

A grande inovação do *Physiologus* incidiu no fato de apresentar os seres naturais de acordo com uma estrutura conjugada. Originalmente, era um tratado de história natural que descrevia uma série de animais, mas, posteriormente, o próprio autor-compiler ou outro autor anexou a essas exposições uma lição edificante cristã. Assim, cada descrição “obedece a um esquema padronizado, iniciando-se por uma citação da Bíblia, à qual se segue a expressão ‘O *Physiologus* diz que...’ que introduz a descrição do animal, imediatamente seguida da sua interpretação moral e alegórica” (VARANDAS, 2006b, p. 5). Desse modo, para se evidenciar

os dogmas da Igreja através dos animais, o *Physiologus* transmitia exemplos morais a serem seguidos pelos fiéis.

As interpretações morais e alegóricas do *Physiologus* não eram fortuitas, mas resultado de adaptações ou modificações anteriores, ou mesmo direta dos seres. Em certos casos, tais interpretações eram totalmente arbitrárias, na medida em que manipulavam significações anteriores, provindas de outras tradições, revelando, desse modo, a sua intencionalidade catequética com um tempero posto por intermédio da imaginação do autor.

A zoologia do *Physiologus* servia, nesse nível simbólico, como ensinamento doutrinário, empenhado no didatismo e na moralização do homem. Entretanto, apesar de apresentar grande destaque ao lado didático e moral, os animais tornavam-se repositórios simbólicos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos e morais, não havendo clara distinção entre as características e a sua explicação, aparecendo ambas, normalmente, imbricadas. Na verdade, nas diferentes versões do *Physiologus*, privilegia-se a importância da “natureza” simbólica, apesar de não se desprezar a sua realidade física responsável pelos elementos de analogização e alegorização.

Acerca dos recursos de investigação e de documentação dos animais dos quais dispunha o autor-compiler do *Physiologus*, o destaque e a exatidão de muitas das suas descrições dos animais é surpreendente, principalmente no tocante às características, hábitos, alimentação e à reprodução desses seres (WOENSEL, 2001, p. 23). As ilustrações, que estão presentes em algumas versões do *Physiologus*, retratam de modo esquemático a figuração e a situação dos animais, determinando-os, na medida necessária, para a individualização de detalhes próprios e para explicitação do texto que os acompanha. Desse modo, a verdadeira intenção não era proporcionar um real e detalhado conhecimento zoológico sobre tais animais, o que importava, realmente, para o propósito da obra era o sentido alegórico e/ou simbólico de características propiciadoras ao ensinamento moral e doutrinário.

Cita-se, como exemplo, a descrição do castor no *Physiologus*. Símbolo de um bom cristão, disposto ao sacrifício de parte de seu corpo em troca da salvação de sua alma, a descrição desse roedor é quase sempre a mesma. Seus testículos contêm um precioso remédio. Quando é cercado pelos caçadores, corta com uma mordida seus próprios testículos, os joga na frente dos caçadores e assim escapa fugindo. Porém, se acontecer de outro caçador o perseguir, ele se levanta e mostra a virilha ao caçador, para ter sua vida salva novamente. Este, vendo que lhe faltam os testículos, se afasta. Nesse sentido, é possível tirar da referida descrição a devota lição: o cristão deve preferir o sacrifício da castidade ao castigo eterno por causa do pecado mortal. Afinal, segundo o *Physiologus*, toda pessoa que anda conforme o

mandamento de Deus e quer viver castamente, corta de si mesmo todo vício e qualquer ato impudico, e os joga na frente do diabo. Este, então, vendo que nada possui que é seu, se vai confundido².



Figura 4: O castor.
(Aberdeen Bestiary)

O *Physiologus*, além de tratar dos animais, também mencionava algumas plantas e minerais, bem como suas respectivas propriedades, mas, com o decorrer do tempo, foi-se desenvolvendo em versões posteriores um interesse exclusivo pelo mundo animal, sendo que as seções dedicadas às plantas e pedras contidas no livro foram sendo separadas e deram origem aos herbários e aos lapidários, cujo cunho moralizador e veio literário assemelhavam-se aos bestiários (WOENSEL, 2001, p. 24).

As raízes do bestiário também têm como base a sabedoria e o conhecimento de culturas pagãs. Inicialmente, como espécies de compilações anônimas, como é o caso dos mais antigos exemplares, os bestiários cresceram com o correr dos tempos, com o acréscimo

² De castore

Est animal quod dicitur castor mansuetum nimis, cuius testiculi medecine sunt aptissimi de quo dicit Physiologus, quia cum venatorem se insequentem cognovit, morsu testiculos sibi abscidit, et in faciem venatoris eos proicit et sic fugiens evadit. Si vero rursus contigerit ut alter venator eum prosequatur, erigit se et ostendit virilia sua venatori. Quem cum viderit testiculus carere, ab eo discedit.

Sic omnis qui iuxta mandatum dei versatur et caste vult vivere, secat a se omnia vicia, et omnes impudicitie actus, et proicit eos a se in faciem diaboli. Tunc ille videns eum nichil suorum habentem, confusus ab eo discedit. Ille vero vivit in Deo, et non capitur a diabolo, qui dicit: persequar, et comprehendam eos. Castor dicitur a castrando (Aberdeen Bestiary).

de contribuições de origens mais variadas, revelando-se, nesse sentido, como verdadeiros palimpsestos, contendo material e sugestões advindas das mais antigas mitologias e da tradição oral de épocas remotas (FONSECA, 2003).

Entre as culturas que contribuíram para sua evolução, tem-se o Egito, Roma e Grécia para se citar apenas algumas das influências ancestrais mais seminais ao nascimento e elaboração dos bestiários. Uma completa história do assunto contido nos bestiários, além da tradição oral das várias partes do mundo conhecidas pelos medievais, teria que considerar uma extensa tradição livresca e cultural (FONSECA, 2003). Entretanto, como é possível notar, a fonte mais importante da qual se derivaram os bestiários foi o *Physiologus*. Devido a sua notabilidade, logo surgiram traduções para várias línguas, tendo a primeira surgido, possivelmente, na Etiópia, no século V, e as seguintes na Síria e na Armênia. A partir do mesmo século V, apareceu, provavelmente, a primeira tradução para o latim, apesar dos manuscritos latinos mais antigos sobre o tema circularem somente a partir do século VIII. Contudo, para confirmar a existência desta versão latina anterior, encontra-se um documento oficial, atribuído ao Papa Gelásius I (492-496), conhecido como o *Decretum Gelasium*, no qual se apresenta uma condenação pública do texto, ao colocá-lo no *Index Librorum Prohibitorum*. Mas é, de fato, apenas após o século VIII que começam a surgir as versões latinas do *Physiologus* que, por sua vez, vieram originar o aparecimento do bestiário, podendo-se, afirmar que o bestiário ou seus diversos exemplares possam ter o seu nome da expressão “Bestiarum Vocabulum” frase com a qual normalmente começava os exemplares dos *Physiologus*. Segundo Angélica Varandas (2006b, p. 5), foi também a partir desse século que o *Physiologus* foi vertido para línguas tão variadas como o anglo-saxão, o árabe, o islandês, o provençal, o castelhano e o italiano, entre outras.

Com o passar do tempo, o *Physiologus* foi se modificando pouco a pouco até dar origem ao bestiário. Essa transição é marcada também pela interferência das *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha. Haja vista que, a partir do século XII, os manuscritos do *Physiologus* são reorganizados de acordo com a classificação proposta pelo bispo de Sevilha no Livro XII intitulado “Os animais” de sua obra *Etimologias*. Essa espécie de enciclopédia, muito utilizada ao longo de toda a Idade Média, composta de vinte livros, cada um elucidando as etimologias das palavras de um determinado campo do saber, influenciou os bestiários na divisão dos capítulos, na importância atribuída à etimologia dos nomes dos animais, o tipo de descrição da criatura e sua respectiva moralização.

T. H. White, em *The Book of Beasts*, aponta as mais importantes fontes autorais que terão estado na origem do *Physiologus* e do Bestiário. Num quadro adaptado da obra da

obra intitulada *Animal Lore in English Literature*, de Ansell Robin, White corrobora a ideia de o Bestiário ser herdeiro direto do *Physiologus* e das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, conforme figura abaixo:

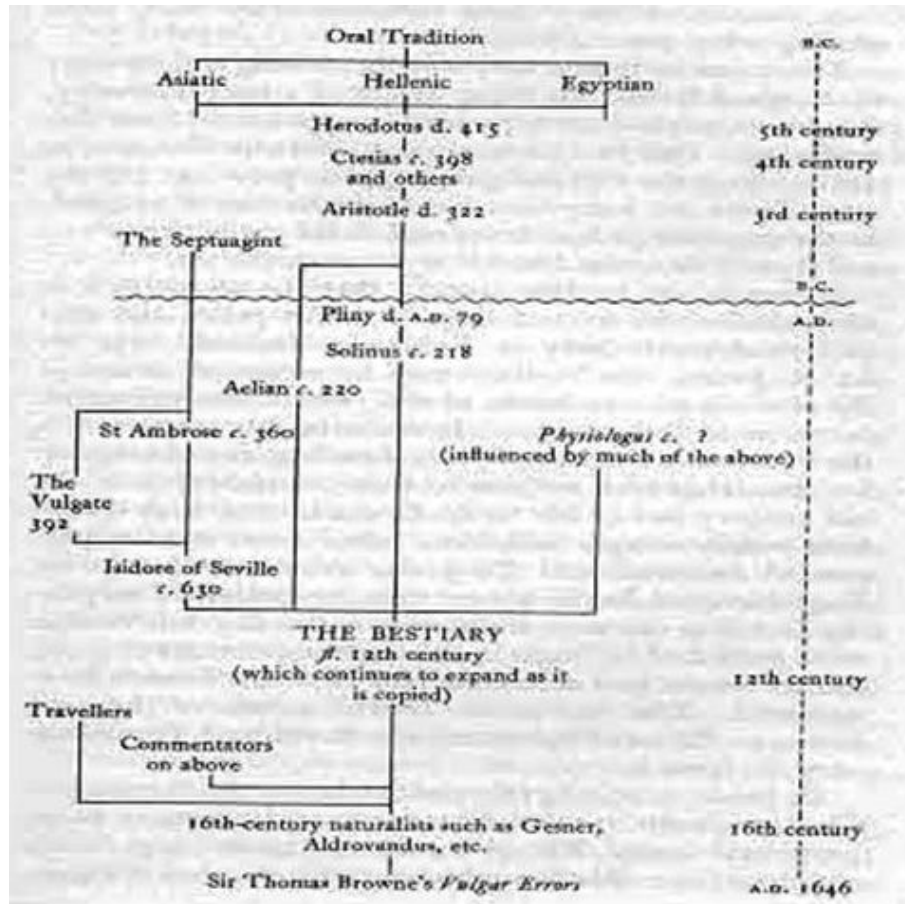


Figura 5: Fontes do Bestiário.
(T. H. White, *The Book of Beasts*)

Entretanto, se por um lado, é praticamente impossível estabelecer-se um limite preciso, no que tange à passagem do *Physiologus* para o modelo ou modelos dos bestiários, por outro lado, não há como negar, entre os estudiosos do assunto, o fato dessas duas modalidades literárias apresentarem-se caracterizadas, pelo menos empiricamente, por diferenças básicas que, particularmente, as identificavam.

Dentre essas diferenças, há de se observar inicialmente, quanto à extensão, pois os bestiários expandiram-se muito além do *Physiologus*, isto é, muito além de seus 49 capítulos originais. Foi inserida uma grande quantidade de informações adicionais, fato que tornou comum surgir, mais tardiamente, bestiários com 150 verbetes sobre uma diversidade de animais. Outra diferença relativamente aos bestiários consiste no fato de que este habitualmente continha ilustrações, fato incomum no *Physiologus*. O bestiário distingue-se ainda pelo seu modo característico de abordar seu assunto. No *Physiologus*, as considerações

referentes aos animais possuíam natureza teológica, visto começarem a descrever o animal com a imediata intenção de relacionamento com um dogma cristão. Já nos bestiários as suas interpretações simbólicas e figurativas tornam-se mais distintas por seu aspecto ético e moral (GAZDARU, 1971 p. 269 apud FONSECA, 2003, p. 168).

A designação “bestiário”, que viria a ser adotada para as obras com características semelhantes que se seguiram, surge pela primeira vez na Inglaterra, no início do século XII, com a obra de um clérigo, Philippe de Thaon. É tido como o mais antigo bestiário medieval que se tem notícia, escrito em francês, dividido em 38 capítulos e constituído por 3194 versos. É o que mais se aproxima do *Physiologus*, sendo dedicado à rainha Aelis de Louvain, segunda esposa do rei Henrique I da Inglaterra. A literatura bestiária produzida por Philippe de Thaon, nesse bestiário, versifica sobre três grupos de seres da natureza: animais, aves e pedras.

Nesse bestiário, os animais, sejam eles existentes ou não, transcendem o nível puro e simples da existência, para ocuparem representatividade de virtudes e vícios, alguns se aproximando da imagem de Cristo e outros do Diabo, carregando em si características próprias destes. Essa representatividade é evidenciada, por exemplo, na descrição do leão nos bestiários, em que “depois do nascimento ele não acorda até que o sol passe por três vezes, mas, seu pai o acorda dando um rugido, então, assim dizendo, ele vem à vida, logo depois, toma o controle de seus cinco sentidos e nunca fecha seus olhos, entretanto, frequentemente ele dorme³” (THAON, 1900, p. 39).



Figura 6: O leão sopra para a boca da cria.
(MS. Bodley 764)

³ After birth he does not wake up until the sun circles for the third time, but his father rouses him by giving a roar; then, so to speak, he comes alive, then he takes hold of his five senses and he never shuts his eyes however often he sleeps.

É perceptível, nesse sentido, o paralelismo representativo dos leões com Jesus Cristo, havendo uma ligação direta com a ressurreição de Cristo, o fato de os leões nascerem mortos, e permanecerem assim por três dias, até o dia em que acordam com o rugido de seu pai.

Enquanto os animais do primeiro grupo traduzem a imagem de infância humana, por terem suas cabeças voltadas para a terra, preocupados apenas com o alimento, no segundo grupo, as aves remetem à imagem da salvação, ou seja, do próprio Salvador. Dessa forma, é possível, por exemplo, observar a águia como representação do filho de Maria.

No último grupo de seres da natureza, ao tratar das pedras, nota-se que estas representam a estabilidade e a firmeza que enfeixam a relação do homem com Deus. É o próprio Philippe de Thaon que, reforçando essa ideia, diz que o local no qual se diz as preces, como o *Pater noster*, deve ser realizado sobre uma pedra, de modo que simbolize a firmeza da relação com Deus nos propósitos de retidão e bondade. Assim encontra-se em seu bestiário: “Pedra significa estabilidade firme, onde Deus nos colocou quando proferimos suas orações, nós dizemos Pai nosso; e então devemos orar, para adorar Jesus Cristo, posto que, pela sua paixão nós temos redenção⁴” (THAON, 1900, pág. 39).

No início do século XIII surge o *Bestiaire*, de Gervaise, com um texto breve de apenas 1280 versos rimados. Esse livro possui algumas ilustrações na primeira parte do texto, todas elas pequenas e simples, com exclusão de alguns dos animais, presentes no original de Thaon. O leão, o antílope e o unicórnio permaneciam como os mais importantes.

Vale ressaltar que o unicórnio é um dos animais fabulosos mais citados nos bestiários. Talvez seja o mais sugestivo e misterioso de todos, sendo carregado de enorme simbologia e imaginário. Para o cristianismo, é um animal cristológico associado, freqüentemente, ao bem e a pureza. Nesse sentido, é possível encontrar a seguinte passagem da Bíblia: “Tu exaltarás o meu poder, assim como o chifre do unicórnio” (SALMO, 91:11).

Os caçadores não conseguem capturar o unicórnio, todavia ele não resiste à atração de uma donzela que fica a sua espera na mata, com os peitos desnudados ou não, conforme as versões. O unicórnio deita a cabeça em seu colo e assim um caçador pode prendê-lo de surpresa. Este animal, de acordo com os bestiários, representa Cristo, sendo a donzela o qual se deita Nossa Senhora ou, dependendo da versão, a Santa Madre Igreja. Já os caçadores são os judeus, que depois de capturá-lo, o põe à morte. A selvageria do unicórnio mostra a incapacidade do inferno para segurar Cristo. O seu único chifre representa a unidade

⁴ Stone signifies, firm stability where God has placed us when we say his prayer, we say Pater noster; and so we ought to pray, to adore Jesus Christ, since by his passion we have redemption.

de Deus e de Cristo. O pequeno tamanho do unicórnio é um símbolo da humildade de Cristo em se tornar humano.



Figura 7: A captura do Unicórnio.
(*Bestiário de Rochester*, Séc. XIII. British Museum)

Ainda no mesmo período, produzido entre 1210 e 1211, conhecido apenas como *Bestiaire* ou como *Le Bestiaire divin* [O bestiário divino], de Guillaume Le Clerc, encontra-se o mais extenso dos quatro bestiários franceses rimados, com 3426 versos. É o mais conhecido de todos os bestiários franceses, devido à quantidade de manuscritos existentes. Pelo que se sabe, são vinte e três manuscritos copiados na França e na Inglaterra, dedicados quase em sua totalidade aos animais.

O clérigo Pierre de Beauvais, também conhecido como Pierre le Picard, por ter seu mais antigo manuscrito bestiário escrito no *dialecto picardo*, entre 1210 e 1218, produziu um bestiário com duas versões em prosa: uma versão curta, contendo apenas trinta e oito capítulos, e outra versão longa, com cerca de setenta e um capítulos.

Durante a Idade Média, parece que a visão dos animais transmitida pelos autores dos bestiários mostrou-se, de certo modo, estereotipada. Isso porque, apesar desses livros passarem, continuamente, por diversas modificações, na forma e na maneira de apresentação de seu conteúdo, o que se pode observar é uma pouca evolução durante o período medieval, daquele conteúdo propriamente dito, assim como o elenco de criaturas que o compõem (FONSECA, 2003, p. 168).

Vale mencionar que, tal como outros manuscritos da Idade Média, os bestiários eram copiados por monges e não resultavam de um único autor. À medida que eram escritos, acrescentavam-se novos animais, funcionando como um livro de notas de um naturalista, em permanente revisão.

Na Idade Média, os autores dos bestiários não se preocuparam em obter um conhecimento mais objetivo do comportamento dos animais. Sobressaiu-se, então, uma visão “finalista” sobre a natureza, uma vez que, os pensadores medievais tinham suas atenções voltadas para o que lhes interessavam, em termos filosóficos e teóricos, de cunho abstrato e generalizante, do que na observação imediata e na experiência empírica (FONSECA, 2003, p. 169).

Desse modo, o que se elencou foi uma inversão hermenêutica, pois as bestas reais ou imaginárias foram revestidas pelos autores, a partir de meados do século XII, com alusão a novos animais, mormente, através da apropriação de outros legados culturais, quer dizer, novas leituras alegórico-simbólicas, atribuindo, assim, novidades nas funções atribuídas aos animais. No geral, prevaleceu, nos escritos dos clérigos, uma propagação dos objetos e das sugestões interpretativas na técnica de abordagem aos seres da natureza, ao mesmo tempo em que os valores científicos dos animais eram colocados em segundo plano.

Quando os filósofos do século XII falam da necessidade de estudar a natureza, aludem à obrigação de se conhecê-la para que, desse modo, o homem pudesse meditar e desvendar a si próprio e, através desse conhecimento, progredir rumo à compreensão da ordem divina e do próprio Deus. De fato, havia a prerrogativa bíblica que assegurava o domínio dos homens sobre os animais e, assim, buscava-se colocar uma possibilidade de livre consórcio entre homens e animais, sem, entretanto, comprometer o lugar privilegiado do homem.

Interessante observar também que, juntamente com a grande influência que havia de textos letrados de origem greco-romana e, em especial, das traduções e anotações árabes dos tratados de Aristóteles, a partir século XII, assinalou-se, categoricamente, o eclodir de uma nova cosmovisão. Testemunha-se, então, a propagação de um novo modo de pensar, fundamentado na observação dos elementos naturais e prestes a realizar rompimentos na prática simbólico-alegórica de entender os seres da natureza.

De fato, do século XII ao XIII, um verdadeiro renascimento científico ocorreu nos quadros do ambiente medieval do ocidente, principalmente, entre a população urbana, em que foi perceptível uma abertura de novos caminhos e perspectivas de análise dos fenômenos e elementos naturais, advogando-se e praticando-se várias propostas baseadas na experiência

para descobrir as leis que regiam a natureza e o mundo, ou seja, houve um reconhecimento da necessidade da utilização de métodos mais objetivos para a observação.

É neste ambiente que a sociedade, no século XIII, se depara com um dos maiores catedráticos da faculdade de teologia de Paris, o primeiro entre os escolásticos que avaliou os grandes trabalhos de Aristóteles, procurando interpretá-los em termos cristãos, o dominicano Alberto Magno (1200-1280) com a obra, *De animalibus*. Muito possivelmente, o respeitável trabalho desse autor, que junta, aos tratados de Aristóteles, variadas verificações pessoais, é uma enorme contribuição da Idade Média à zoologia, pois, apesar de relutante, desmistificou a veracidade de determinados animais e comportamentos dos mesmos. Isto porque procurava um entendimento objetivo dos prodígios que cristianizaram os motivos que lhes foram transmitidos, observando sobre a provável existência dos seres fantasiosos.

A despeito das limitações da obra do frade dominicano, este se tornou famoso por seu vasto conhecimento e por sua defesa da coexistência pacífica entre ciência e religião, colaborando incisivamente para um novo modo de pensar e enxergar a natureza e os seus seres. Alberto Magno, debruçado sobre os conhecimentos provindos de Aristóteles, retirou o seu melhor, adotando uma atitude crítica, chegando a ponto de afirmar que a ciência natural não deveria aceitar as afirmações de outros, mas investigar as causas que operam na natureza. Nesse sentido, dedica um capítulo inteiro, numa de suas obras, ao que ele chamou de “erros de Aristóteles”.

Desse modo, é possível notar que se desenvolveu nesse período da Idade Média um pensamento racionalista. Entretanto, os bestiários não deixaram de ser um fiel reflexo do imaginário da época, como um tratado que retrata o universo medieval. Isso porque, para os clérigos, tudo que Deus criou tinha um sentido profundo e eles se empenhavam na descoberta de cada ser criado, entendendo na manifestação de Deus, um modo de atingir uma aproximação de sua real finalidade, conclusão esta que corrobora a premissa de que os seres naturais foram idealizados e assimilados pela cultura cristã da época, basicamente, em virtude dos legados bíblicos e antigos.

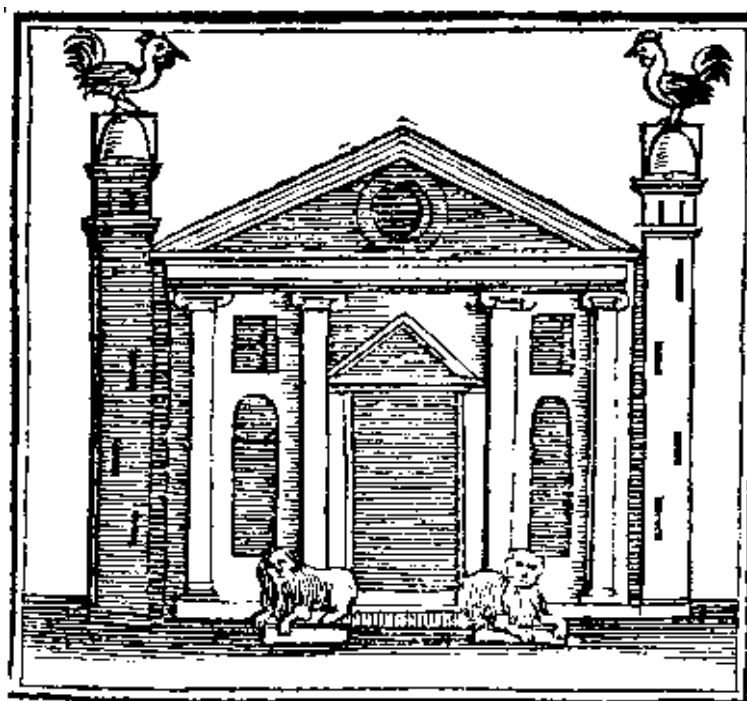
Assim, apesar da influência da obra de Aristóteles nos letrados medievais, a sociedade medieval continuou tributária afluente de uma compreensão simbólico-alegórica da natureza, de modo dilatado como peça de grande valor para a construção dos bestiários, em que se dava crédito aos relatos míticos e fabulosos acerca dos fenômenos naturais, dos seres vivos.

A partir do século XV, no período conhecido como Renascença, inicia-se a negação de que a natureza seja uma estrutura inteligente e viva em si. Nessa época, a tradição

dos bestiários teve uma sobrevida, mesmo em pleno período racional e antropocêntrico, apesar das pessoas preferirem direcionarem seu conhecimento a partir de autores clássicos do que do simbolismo religioso.

No século XVI surgiu, nos círculos humanistas, os chamados livros de emblemas, período esse iniciado pelo italiano André Alciato (Andrea Alciati), um grande jurista da época, que publicou em 1531, na cidade de Augsburg, seu *Emblematum liber*, em versos latinos. Observe a seguir como a tradição medieval dos bestiários teve continuação na época renascentista através desses livros produzidos por autores humanistas:

André Alciato
Emblema XV



Vigia e Guardião

O *galo* canta anunciando a nova aurora
E chama os criados à nova latuba;
E o *sino* está no alto das sagradas torres
E lembra aos que acordam as coisas do alto.
E o *leão* vigia dormindo de olhos abertos,
Por isso é colocado na porta do templo⁵.

⁵ Vigilantia et custodia

Instantis quod signa canens dat gallus Eoi,
Et revocet famulas ad nova pensa manus;
Turribus in sacris effingitur aerea pelvis,
Ad superos mentem quod revocet vigilem.
Est leo: sed custos oculis quis dormit apertis,
Templorum idcirco ponitur ante fores.

Os livros de emblemas eram tratados de história natural, sem preocupações moralizadoras, os quais, todavia, não descartavam a fabulosa fauna medieval, pois, embora não cite os bestiários, aludem frequentemente aos mesmos, quanto às naturezas e à simbologia do mundo animal (WOENSEL, 2001, p. 88).

O simbolismo animal também sobreviveu esporadicamente na literatura clerical pós-medieval, em especial na catequese e nas homilias. Neste vasto campo, Alfredo L. C. Carvalho deu-se ao trabalho de localizar e analisar todas as referências a dez animais típicos, nenhum deles fabuloso ou legendário, na extensa obra do português Manuel Bernardes (1644-1710).

Como é possível perceber, os bestiários como gênero literário, erudito ou popular, foram perdendo sua serventia e popularidade, pois surgiu um repúdio ao que chamavam de herança do “século das trevas”. Contudo, essa tradição já havia se arraigado às raízes populares e às massas em geral, fato este que fez com que esse legado do bestiário tenha se estendido desde os primeiros séculos do período moderno até a atualidade.

Assim, ele chegou ao Brasil através de vários cronistas do período colonial, mais notadamente os dos séculos XVI e XVII, que relataram e descreveram suas experiências de contato com a fauna brasileira e americana nos termos dessa tradição. Exemplo disto foi o caso de Fernão Cardim (1549-1625), que não mediu esforços para descrever individualizadamente, quase que nos limites da exaustão, os animais da terra, água e ar brasileiro, desde os de maior porte e impressão até os mais ínfimos e minúsculos (FONSECA, 2000, p. 84).

A descoberta de uma natureza diferente e diversificada no “Novo Mundo”, ou Continente Americano, motivou a preparação de múltiplos relatos pelos europeus, ao longo dos séculos do período colonial. Todavia, dentre os diversos elementos da natureza, foram os animais que logo despertaram profundo interesse dos europeus que desembarcaram nesse continente. Isso pode ser visto na poesia de Rafael Landivar (1731-1793), que “revivifica a tópica de América paradisíaca nas descrições jactanciosas da flora e da fauna, da beleza plácida de rios, lagos, cascatas e montanhas, da ferocidade da terra, da excelência dos minérios de ouro e prata” (CHIAMPI, 1980, p. 104).

Desse modo, é evidente o encantamento do europeu perante essa natureza. Exploradores, cronistas e naturalistas encontram alguns animais que se pareciam com aqueles já conhecidos, mas se deparam, também, com muitas espécies completamente novas, que não se enquadravam no reduzido universo zoológico descrito por Aristóteles, onde havia apenas entre 550 a 590 animais e que se mantinha como referência desde a Antiguidade (RIBEIRO,

2006, p. 60). Assim, a fauna era vista como “a fauna que não tinha participado da Arca de Noé, pois não se explicava a sua formação” (CHIAMPI, 1980, p. 99). Observem-se as próprias palavras do padre jesuíta Joseph de Acosta:

Porque se temos de julgar as espécies dos animais por suas características, são tão diversas que queiram reduzir a espécies conhecidas da Europa, será chamar ao ovo castanha⁶ (ACOSTA, 1962, p. 203 apud CHIAMPI, 1980, p. 99).

Amerigo Vespucci (1454-1512), na campanha de 1501-1502, sua terceira viagem ao novo continente, é bastante enfático em relação a essa percepção: “E porque nela vimos muitas gentes e povos e toda geração de animais silvestres, que em nossas regiões não se acham, e muitas outras de nós nunca vistas, sobre os quais seria longo discorrer” (VESPUCCI, 2002, p. 123).

Curiosidade e ambição foram cuidadosamente associadas para instigar os colonizadores a conquistar sempre mais, pois em qualquer lugar poderiam se deparar com as fortunas do Eldorado. Haja vista que, este mito nunca foi descoberto na América espanhola, progressivamente a lenda alcançou a Amazônia, ambiente de riqueza inesgotável, onde há tudo em abundância. Neste mito, a fantasia do bestiário das índias fala de

Peixes-bois com seios de mulher, tubarões machos com membros viris duplicados, tubarões fêmeas que parem uma vez em toda sua vida, peixes voadores, leviatãs cobertos de conchas, tartarugas que desovam ninhadas de seiscentos ovos de película fina, praias com pérolas imensas banhadas pelo orvalho, vacas marinhas, unicórnios, sereias, amazonas⁷ (FUENTES, 1992, p. 60).

As citações anteriores revelam visões diferenciadas do Continente Americano. A primeira é a visão paradisíaca, que faz parte da busca de um novo mundo, de uma nova sociedade, de um lugar utópico. O imaginário, pensado desde a tradição filosófica ocidental, como uma faculdade, a da imaginação, foi delineado sobre aquilo que eles viram de distinto durante as viagens pelo mar e, igualmente, ao entrarem em contato com terras desconhecidas.

Afinal, uma infinidade de informações míticas e supersticiosas que diziam respeito, em sua maioria, à tradição grega foram sendo adaptadas ao longo do tempo. Contudo, mantiveram-se com poucas modificações até o século XVI. Dessa forma pode-se perceber porque os navegadores europeus acreditaram ter visto tritões (homens com meio corpo de peixe), antípodas (criaturas com os pés virados para trás), monopodos (homens com

⁶ Porque si hemos de juzgar a las especies de los animales por sus propiedades, son tan diversas que quererlas reducir a especies conocidas de Europa, será llamar al huevo castaña.

⁷ manatíes con tetas de mujer, tiburones machos con miembros viriles duplicados, tiburones hembras que paren una vez en toda su vida, peces voladores, leviatanes cuajados de conchas, tortugas que desovan nidadas de seiscientos huevos de tela delgada, playas de perlas inmensas bañadas por el rocío, vacas marinas, unicornios, sirenas, amazonas.

somente um pé), cinocéfalos (criaturas com corpo humano e cabeça de cachorro que comiam carne humana e se comunicavam latindo), Biemmyas (homens sem cabeça, com o rosto no peito), Bicéfalos (homens com duas cabeças), e diversas outras criaturas monstruosas e maravilhosas, quando viajaram por regiões desconhecidas.



Figura 8: Monstros e maravilhas no Brasil Colonial.
(Mary del Priore)

Nessa imagem retirada do livro de Mary del Priore, *Monstros e maravilhas no Brasil Colonial*, verifica-se a presença de alguns monstros que os Europeus acreditavam existir. Até os séculos XV e XVI, período das grandes navegações marítimas, havia a crença de que esses monstros viviam na região das Índias. Todavia, à medida que os navegadores foram frequentando tais regiões esses mitos foram sendo desmitificados. Dessa maneira, passaram a crer na existência dessas criaturas que em outras terras ainda eram desconhecidas. Assim, o oceano Atlântico e o “Novo Mundo”, passaram a ser considerados como o lugar onde viviam esses monstros.

Assim, quando eles desembarcaram nas terras que futuramente batizariam de Continente Americano, tudo que havia de exuberante ou de curioso foi identificado com as imagens que já lhes eram familiares.

Todo um universo imaginário acoplava-se ao novo fato, sendo, simultaneamente, fecundado por ele: os olhos europeus procuravam a confirmação do que já sabiam, relutantes ante o reconhecimento do outro. Numa época em que ouvir valia mais do que ver, os olhos enxergavam primeiro o que se ouvira dizer; tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos que habitavam os confins do mundo conhecido (SOUZA, 1986, p. 21-22 apud RIBEIRO, 2006, p. 65).

Aquilo que já fazia parte do imaginário habitual dos europeus projetou-se sobre a realidade que estava perante eles e, dessa forma, puderam compreendê-la. Situações como esta fizeram com que os europeus vissem no Novo Mundo vários monstros e criaturas fantásticas e maravilhosas.

O maravilhoso se apoia no desconhecido ou na falta de hábito. Mas não exige a concordância entre o objeto e o narrado. Importa menos se o rinoceronte e o unicórnio são o mesmo animal do que se a descrição do animal rinoceronte dá vida a um objeto original, alusivo, que adquire autonomia de seu criador, que será reconhecido e perseguido. Num extremo do maravilhoso só haverá palavras por trás do novo objeto, nem sequer o desagradável rinoceronte. Nestes casos a imagem pode durar mais ou menos que a criada a partir de um modelo natural, mas também é obrigada a ser adotada por uma consciência coletiva que primeiro a protege e depois a liquida (GIUCCI, 1992, p. 14-15 apud RIBEIRO, 2006, p. 66).

A partir desta identificação, os europeus acreditaram ter encontrado o Paraíso Terrestre. A natureza exótica e o clima agradável eram elementos que colaboravam para que o Novo Mundo fosse associado ao Paraíso. Comparando-se as peculiaridades das novas terras com as paradisíacas e encontrando semelhanças entre elas, os europeus logo fizeram uma associação. Sendo assim, era mais fácil perceber a existência dessas outras terras.

A segunda visão acerca do Continente Americano está ligada à religião católica, cuja tradição apresenta, por um lado, a posição de um Deus único e eurocêntrico e, por outro lado, a de confronto, pois isso significa combater o politeísmo e negar a existência de uma Natureza diferente. As diversas ordens religiosas que desembarcaram na América, sobretudo os franciscanos e os jesuítas, foram evangelizando e “civilizando” os povos indígenas e, implicitamente, rompendo com sua cosmologia, sua fusão com a natureza, na qual todos os seres vivos merecem ser respeitados.

Se havia a ideia de Paraíso, havia do mesmo modo a ideia de Inferno entre os europeus. Como homens intensamente religiosos, seus pensamentos eram marcados por uma interminável luta entre o bem e o mal. Sendo assim, no Novo Continente não foram identificadas somente características paradisíacas, como a vegetação exuberante, mas também infernais, haja vista a infinidade de insetos e animais venenosos, o forte calor e, sobretudo, da cultura exótica dos nativos, a saber, os indígenas.

Portanto, as ideias de bem e mal, de Paraíso e Inferno, regeram a visão que foi difundida sobre as novas terras e aqueles que a habitavam, ora tornando-as edênicas, ora rechaçando-as.

O Brasil foi visitado pelo naturalista francês Conde de Buffon (1707-1788), que começou a classificar os animais e os vegetais, tornando-se o primeiro a definir uma espécie

como um grupo de seres vivos, que podem potencialmente cruzar uns com os outros tendo filhotes fecundos. Buffon afirmou que as características das espécies não seriam imutáveis, e que, através do tempo, elas teriam sofrido profundas transformações, pois a fauna atual teria se originado de alguma outra já extinta. Ele visitou o Continente Americano durante o século XVIII, verificando-se a posição eurocêntrica, posição essa presente desde o termo “descoberta”, que desconsidera os muitos povos indígenas que viviam no Brasil. O naturalista avaliava, nesse sentido, o continente como “imaturo, muitas espécies animais de sua parte meridional imperfeitas por degeneradas, e o homem afeto a deficiências que, sem obstruir-lhe a adaptação ao ambiente, tornam infinitamente difícil que ele adapte o ambiente a si, domine-o e modifique-o” (GERBI, 1996, p.38).

O escritor Alejo Carpentier, tendo em vista essa perspectiva eurocêntrica acerca dos animais e do homem americano, no conto “Los Advertidos”, abre um leque de possibilidades que inclui outros bestiários e até outras “arcas de Noé”. Carpentier descreve a existência de quatro arcas que se encontraram no mar durante o dilúvio:

Abrindo a escotilha mostrou à Amaliwak um mundo de animais desconhecidos que, entre madeiras que limitavam seus passos, pintavam figuras zoológicas por ele nunca imaginadas. Assustou-se ao ver que em direção a eles subia um urso preto com aspecto horrível; abaixo havia animais semelhantes a veados, com corcovas volumosas. E uns felinos brincalhões, nunca quietos, que se chamavam ‘onças’. ‘Que faz o senhor aqui?’ Perguntou o homem [do Reino] de Sin à Amaliwak. ‘E o senhor?’ Respondeu o ancião. ‘Estou salvando a espécie humana e as espécies animais’, disse o homem de Sin. ‘Estou salvando a espécie humana e as espécies animais’, disse o ancião Amaliwak ⁸ (CARPENTIER, 1995, p. 116).

Assim, foi através dessa cronística colonial que, a partir do seu período de formação, a literatura brasileira abrigou e disseminou a influência de formas, motivos e funções imaginativas, simbólicas e ideárias do bestiário medieval, submetendo-os a diferenciados tratamentos estéticos, culturais ou mesmo ideologicamente marcados (FONSECA, 2000, p. 79).

Dessa forma, traços característicos fundamentais identificam o substrato que contribuiu, ideologicamente, para a composição deste imaginário bestiário, de modo que as influências de ideias oriundas de outros continentes ao lado das diferentes realidades do

⁸ Abriendo la escotilla mostró a Amaliwak un mundo de animales desconocidos que, entre divisiones de madera que limitaban sus pasos, pintaban estampas zoológicas por él nunca sospechadas. Se asustó al ver que hacia ellos trepaba un oso negro de muy fea traza; abajo había como venados grandes, con gibas en los tomos. Y unos felinos brincadores, nunca quietos, que llamaba ‘onzas’. ‘¿Qué hace usted aquí?’, preguntó el hombre [del reino] de Sin a Amaliwak. ‘¿Y usted?’, contestó el anciano. ‘Estoy salvando la especie humana y las especies animales’, dijo el hombre de Sin. ‘Estoy salvando la especie humana y las especies animales’, dijo el anciano Amaliwak.

continente americano serviram para a emergência da literatura brasileira, com seus bichos enquanto figuras ou símbolos de sentimentos humanos, a ponto de remontarem aos bestiários medievais, mas muito mais, a de criar um bestiário próprio.

Como se vê, com o desenvolvimento científico, esses tratados foram perdendo a sua importância, passando a sociedade a dar uma maior relevância à observação e à experiência, além de, atualmente, o animal não impressionar pessoas como em tempos remotos quando certas feras eram tidas como agentes do Mal. Contudo, os bestiários tiveram uma grande influência na Literatura (nomeadamente através das fábulas e das alegorias), na Arte (pelo seu valor pictórico) e até na Biologia (na enumeração e estudo das espécies).

Hodiernamente, assiste-se a um resgate das tradições medievais em geral. A arte popular e muitas práticas folclóricas quase extintas são pesquisadas, documentadas, e mesmo reintroduzidas, a fim de se descobrir e conservar os valores culturais dos antepassados. Paralelamente, preocupados com a conservação do patrimônio da natureza, os ecologistas e o povo em geral voltaram sua atenção para os animais (WOENSEL, 2001, p. 187).

Torna-se possível, então, afirmar que todo o universo animal pode ter explicações vazadas na história de ideias da cultura europeia, cuja literatura, desde as suas primeiras manifestações enquanto gênero e forma, vê a realidade animal como a contraparte não-humana, mas animada e, portanto, digna de uma maior consideração existencial e filosófica (FONSECA, 2000, p. 80). Devendo-se, portanto, procurar identificar uma relação da literatura com a sociedade e cultura, para, então, se obter o elo entre formas de conhecimento e de pensar em épocas diversificadas ou coincidentes.

Assim, faz-se necessário considerar os bestiários como verdadeiros repositórios da mentalidade religiosa medieval que, sobremaneira preocupada com a salvação humana, dificilmente poderia olhar além do horizonte a não ser através da ótica do divino, a qual fazia transparecer na natureza, assim metafisicamente considerada, os seus vivos exemplos de ensinamento e de edificação, direcionada para o benefício e formação espiritual do homem.

Assim, nesta concisa explanação, apresentou-se um apanhado geral da evolução do bestiário medieval ou Livro das Bestas, livro mais lido e copiado na Idade Média, após a Bíblia, que se firmou como uma obra singular no âmbito da literatura medieval. Foi possível notar que os seres naturais foram concebidos e assimilados pela tradição cristã da época, essencialmente, em razão dos legados bíblicos e antigos. Procura-se, desta forma, demonstrar as características mais acentuadas de cada era e elucidar as novidades que foram se revelando, por meio de uma abreviada menção às conjunturas culturais e ideológicas que as tornaram cabíveis.

Foi apresentada uma atenção especial à visão dos seres naturais na Idade Média, com a finalidade de entender as importantes fases que se seguiram, e, de tal modo, cooperar para uma aproximação ao estudo do bestiário dessa época até a contemporaneidade. Por fim, foi oportuno mencionar, além disso, as condições que permitiram a manifestação de um novo olhar acerca do mundo natural, a partir de finais do século XII, que se configura como origem de uma visão mais lógica da natureza, que tenderia a crescer nos séculos subsequentes.

Sendo assim, a fim de se estudar a tradição bestiária medieval, bem como a imagística dessa literatura, sobre a presença do mundo animal, sabendo que muito desse imaginário e simbolismo, recorrentes das elucubrações mentais da cultura medieval, encontram-se presentes em alguns autores da literatura contemporânea, foram eleitos os seguintes autores contemporâneos de reconhecido destaque e importância no âmbito da literatura nacional, nos quais será analisada a temática em questão: Moacyr Scliar e Manoel de Barros. Haverá a busca, portanto, de um estudo descritivo, analítico e crítico-interpretativo da presença simbólica e imaginária de animais nestes autores da literatura brasileira contemporânea.

É, justamente, acerca dessa presença do simbolismo animal medieval na literatura brasileira contemporânea que trata o próximo capítulo.

2 O BESTIÁRIO CONTÍSTICO DE MOACYR SCLIAR

As pessoas podem ver um animal agindo como um homem, a metáfora pode trabalhar nos dois sentidos, revelando o animal dentro de cada ser humano⁹.

Joyce E. Salisbury

2.1 O conto literário e seus principais representantes

Dentre as diversas atividades artísticas, a arte literária, provavelmente, é a mais abrangente, uma vez que trabalha com a linguagem, com a palavra. Partindo desse princípio fica mais simples compreender por que existem gêneros variados e modos diversos de se produzir literatura: o poema e a prosa, com suas variantes, a saber, narrativa longa e curta.

Anatol Rosenfeld, em *Estruturas e problemas da obra literária* (1976, p. 53), afirma que “a obra de arte literária é a organização verbal significativa da experiência interna e externa, ampliada e enriquecida pela imaginação e por ela manipulada para sugerir as virtualidades dessa experiência”. A partir dessa definição do ato criador literário, pode-se considerar o conto como uma forma de expressão literária que envolve em si particularidades que o diferencia das demais, pois, é capaz de aliar de modo sucinto, intenso e profundo, experiências e potencialidades, fazendo com que se configure em uma nova e, ao mesmo tempo, conhecida realidade: primeiro porque parte da assimilação do universo ficcional e, segundo, por instituir um universo imagético e significativo capaz de exteriorizar as impressões e conceitos imanentes do leitor, trazendo à tona os seus dramas de ser humano.

O conto, esteticamente, manifesta-se como um momento em que o criador divulga as experiências humanas por ele entendidas de forma breve e incisiva, pois há no contista o desejo de enxergar além e mais detidamente os sujeitos e objetos do mundo. A escolha do conto para o estudo deve-se ao fato de, como arte, ter *surgido*, há menos tempo que as outras manifestações e ser até possível determinar-se esse surgimento orientando-se por teóricos que se propuseram a rastrear sua origem. Assim, a partir da visão de alguns importantes historiadores da literatura, será possível compreender a origem e conhecer um breve histórico sobre o conto literário.

⁹ People can see an animal acting as a human, the metaphoric can work both ways, revealing the animal within each human.

Para isso, serão feitas algumas reflexões sobre o conto literário, percorrendo um breve itinerário do conto no século XIX, em seu panorama mundial, com apontamentos, sobretudo, de autores e tendências do gênero nos séculos XIX e XX no Brasil, para, então, se traçar uma leitura dos animais, tendo como ponto de partida os contos elencados de Moacyr Scliar.

Desse modo, vale mencionar, preliminarmente, um dos principais representantes do conto, na primeira metade do século XIX, o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), considerado, juntamente com Julio Verne (1828-1905), um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica moderna. Segundo Poe, o autor tem de centrar-se nas emoções que irá causar no leitor. Deve escolher o tom da escrita, o ambiente, a narração e o fim da narrativa visando o desencadeamento dessas emoções no leitor. Este é o principal objetivo a ser desenvolvido num processo de escrita de um conto. A isto Poe intitulou “*unity of effect*” [unidade de efeito].

Sendo contista e, ao mesmo tempo, teórico, Poe estabeleceu balizas que continuam a ser referências para contistas e para a crítica literária, mesmo quando os escritores negam o modelo iniciado por ele (HOHLFELDT, 1988).

Poe, diferentemente da maioria dos autores de contos de terror, usa uma espécie de *terror psicológico* em suas obras, suas personagens oscilam entre a lucidez e a loucura, quase sempre cometendo alguma insanidade, ato impensado ou sofrendo com alguma moléstia. Uma característica marcante dá-se ao fato de seus contos serem sempre narrados em primeira pessoa.

Nesse século, o conto foi utilizado por escritores de diversos países, de tal forma que até autores que se inclinavam mais para o romance, como Honoré de Balzac (1799-1850) e Charles Dickens (1812-1870) arriscaram-se nessa linha poética e produziram contos que são verdadeiras obras-primas da literatura ocidental.

Na segunda metade do século XIX, surgem outros dois grandes contistas europeus: o francês Guy de Maupassant (1850-1893) e o russo Anton Tchekhov (1860-1904).

Maupassant chama a atenção de muitos em sua obra pela notável variedade temática. Afinal, poucos são os que conseguem dar esta impressão de registro de totalidade da existência, de criação de um universo fecundo e múltiplo. Além disso, tem na maioria de seus contos a temática que é uma denúncia realista e risível da sociedade burguesa, em que mentiras, cobiças, crueldades e covardias não deixam entrever nenhuma esperança para o ser humano. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai resumem a fórmula do conto de Maupassant, definida pelo escritor francês Somerset Maugham:

O núcleo deste é, em geral, uma anedota. Com o estritamente necessário de palavras o autor suscita um ambiente, caracteriza as personagens. Arquitetando bem a história, dosando o interesse, desperta no leitor a avidez de saber o desfecho, e o faz, satisfeita a curiosidade, voltar (em pensamento pelo menos) a admirar os pormenores, sempre admiráveis, do desenvolvimento (FERREIRA; RÓNAI, 1998, p. 263).

Tchekhov, na segunda metade do século XIX, desfaz o modelo proposto por Poe, e seguidamente praticado por Maupassant, que seria o de valorizar a sequência de acontecimentos e, sobretudo, o desfecho. A matéria de seu conto, tanto quanto suas peças, são, em geral, obras-primas que harmonizam, perfeitamente, a forma e a precisão vocabulares a uma sedutora e correta fluência verbal, sem deixar de conter também um conteúdo lírico dos mais densos, podendo seus contos serem construídos sobre a reflexão de uma personagem a respeito de um fato que não se concretiza, mas que abre a possibilidade a um mundo interno não perceptível até o presente momento por ter sido ofuscada pelo simples cotidiano.

Passando agora para um entendimento das origens e percursos do conto no Brasil, tomando Lima Sobrinho (1960) e Herman Lima (1967) como base, percebe-se que tais críticos fazem um balanço, em momentos diferentes, das origens do conto brasileiro, nas quais citam autores nacionais da primeira metade do século XIX. Para Lima Sobrinho, o marco decisivo da origem do conto é a fundação do semanário *O Chronista*, dirigido por Justiniano da Rocha, que durou de 1836 a 1839. No entanto, Herman Lima acolhe a opinião de Silvio Romero ao considerar Joaquim Norberto de Sousa e Silva como o precursor do conto brasileiro, reforçada por Edgar Cavalheiro, quando aponta o conto “As duas órfãs”, publicado em 1841, como o texto inaugurador do gênero. Contudo, é *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, que Lima diz ser a primeira manifestação literária do conto, tal como estava em voga na Europa; o livro saiu póstumo, em 1855.

Incontestável entre os críticos é a figura exponencial das letras brasileiras no século XIX, Machado de Assis (1839-1908), que se destaca como o grande contista da época e da posteridade. É ele quem fixa as principais diretrizes do gênero, conforme observa Lima, Fábio Lucas (1976) e outros teóricos.

O conto em Machado de Assis apresenta diversos recursos aplicáveis à narrativa curta, de tal forma que fica difícil identificar um estilo único ou predominante quanto à construção do conto. Diversos críticos apontam nele o domínio da linguagem sutil com o estilo preciso e reticente (HOHLFELDT, 1988). Segundo o próprio Machado de Assis: “É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 1892, p. 806 apud GOTLIB, 1995, p. 65).

Já no início do século XX, surgem Simões Lopes Neto (1865-1916), Lima Barreto (1881-1922) e Monteiro Lobato (1882-1948).

Com a publicação, em 1912, dos *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto, o regionalismo ganha um novo tratamento e o estado do Rio Grande do Sul entra definitivamente no mapa da boa literatura. É intensa a valorização histórica do gaúcho, apresentando fidelidade aos costumes crioulos e à linguagem, superando a tendência de desenhar tipos e regiões brasileiras de forma idealizada, como acontecia nas narrativas regionalistas do século XIX.

Em estilo diferente de Machado de Assis, segundo Figueiredo (1998), Lima Barreto denuncia também a hipocrisia da sociedade carioca, o oportunismo e a política do apadrinhamento, como também as mazelas que resultavam da metamorfose da vida carioca que, sob uma fachada, imitava o modelo parisiense.

Monteiro Lobato publica, sucessivamente, três livros de contos: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920). Neles, a matéria narrativa predominante são os problemas sociais do Brasil, focalizados em São Paulo. Segundo Marisa Lajolo, Lobato atinge nestes livros o que há de melhor em sua literatura, notadamente em *Urupês* e *Negrinha*, nos quais

[...] aparecem os diferentes brasis que até hoje, sob diferentes formas, assombram as esquinas da nossa história. Os contos contam do trabalho do menor, do parasitismo da burocracia, da violência contra negros, imigrantes e mulheres, da empáfia dos que mandam, do crescimento desordenado das cidades, da degradação progressiva da vida interiorana; enfim, os contos contam do preço alto do surto de modernidade autofágica que desemboca na crise de 30 (2000, p. 76).

Do modernismo à contemporaneidade, o conto brasileiro ganha novas formas e temas que, para expressarem a nova identidade nacional, fazem isso de um modo próprio, particular. O número de contistas no Brasil cresce consideravelmente depois do modernismo, crescimento que se acelera ainda mais a partir de 1970, quando houve um enfraquecimento da convencional dicotomia ficção urbana/ficção regional, que esteve presente desde o período de formação da literatura brasileira, provavelmente, como decorrência da industrialização do país, desde 1960.

Quatro são as tendências principais que os contistas, a partir do modernismo, vêm elegendo: conto sócio-documental; conto de introspecção; conto simbólico-visionário; conto fantástico (MELLO, 2003).

No presente estudo haverá o trabalho somente na linha do conto fantástico e sua evolução no século XX, especialmente a partir da década de 40, em que a presença de uma

forma de realismo fantástico, que alguns teóricos denominam estranhamento, outros, absurdo, começou a ser incorporada ao conto como um modo diferente de se registrar a realidade ou os fatos ficcionais baseados nessa realidade, que tem a ironia, o sarcasmo e a sátira como recursos para se denunciar.

A penetração do coloquial agora provoca a manifestação de um grotesco misturado a um modesto apocalipse, que não se socorre nem da verossimilhança realista, nem da palavra intencionalmente literária. Mas não nos equivoquemos: este repúdio da palavra literária não instaura um estar à margem da literatura. [...] A dificuldade do fantástico consiste na infinita pluralidade a que ele abre. Essa liberdade contudo se converte em bolha de sabão se não permitir o retorno ao mundo a que deu as costas. O fantástico tanto permite o jogo gratuito quanto a forma pregnante e esta só se cumpre quando o aludido retorno permite a produção de significações antes ignoradas (LUCAS, 1983, p. 196-207).

Após a segunda metade do século XX, muitos escritores no Brasil experimentaram a “quebra dos seus próprios limites” ou dos limites da narrativa e produziram grandes registros do cotidiano. Nessa linha, será analisado Moacyr Scliar, observando-se o simbolismo animal por trás desse cenário urbano e dos índices de modernidade que permeiam a obra, assim como as marcas do texto do autor. Por isso, os contos analisados não se isentarão de registrar também o momento sócio-político do período em que os fatos narrados acontecem.

2.2 Scliar e o Carnaval dos Animais

Moacyr Scliar escreve contos utilizando uma perspectiva irônica e fantástica. Desde o seu livro *O carnaval dos animais*, muitas de suas narrativas são formas de denunciar situações opressivas da sociedade. Os textos a serem analisados exemplificam a tendência alegórica do autor, confirmada em outros livros, através de narrativas que representam o homem na sociedade contemporânea. Pequenos contos que, lidos em profundidade, revelam todo um pensamento cosmogônico do processo de funcionamento do mundo.

Visto isso, este capítulo propõe discutir contos de *O carnaval dos animais*, de Moacyr Scliar, observando determinados recursos da retórica empregados pelo autor que são característicos da contística contemporânea. Nesta análise, será dada ênfase ao imaginário referente aos animais e seus diversos enfoques.

Ressalta-se que não será feita a análise de todos os contos da obra desse autor, mas sim de alguns em que há a presença reiterada do animal como símbolo, alegoria ou

tratamento figurativo, verificando suas especificidades para uma melhor compreensão acerca do tema.

Lançando mão da crítica de autores renomados sobre a teoria do conto como porta de entrada para o estudo proposto, buscar-se-á uma análise da representação literária do autor, por intermédio da leitura de cinco contos de reconhecido destaque e importância no âmbito da literatura nacional: “Os leões”, “As ursas”, “Cão”, “Coelhos” e “A vaca”, a fim de captar as diversas formas pelas quais o animal é percebido na modernidade. Isso porque, segundo uma afirmação em Woensel (2001, p. 18), “modernamente o animal não é mais descrito necessariamente para servir de exemplo moral ou devoto”, mas ele guarda seus traços antropomórficos, sua personalidade própria. Desse modo, muitos poetas e escritores apresentam bichos enquanto figuras ou símbolos de sentimentos humanos ou como interlocutores, de modo que ainda subsiste nessa visão moderna e contemporânea a tradição medieval.

Sobre essa crítica à sociedade anteriormente comentada, afirma Mário Frungillo (2003, p. 161) que, “Scliar em suas obras transita com desenvoltura da descrição de destinos individuais para a narração de histórias que abrangem a vida de toda uma comunidade. Em alguns outros [contos] percebe-se que os destinos do indivíduo e da comunidade são indissociáveis”.

Scliar também estabelece uma relação atípica com a religião, visto que, se por um lado necessita impreterivelmente desta, em particular sobre o ponto de vista cultural, por outro se distancia sempre que possível do dogma religioso. Conforme ressalta o autor:

Judaísmo não é para mim uma religião – os rituais religiosos judaicos pouco diferem dos rituais de outras religiões. Judaísmo é para mim uma rica cultura, expressa na história, na literatura, na arte, no humor até. Não sei que futuro poderá ter esta cultura, diante do rápido processo de assimilação. O que eu posso fazer é dar uma minúscula, modéstia colaboração para que ela, de algum modo, sobreviva, para que o Bom Fim figure no mapa do mundo judaico (SCLIAR, 1994, p. 84).

É notável, em Scliar, que o estado de alienação estabelece uma ponte com o humor judaico, onde é possível encontrar os paradoxais sentimentos de dor e felicidade, emitidos no riso. Esse humor critica, ridiculariza e leva o leitor ao desprezo pelo mundo circundante. Desse modo, a autocrítica judaica é dirigida para o próprio judeu, que se ri com a sua situação de miséria e marginalização social, num processo antropológico de automutilação (SZKLO, 1990, p. 133).

Os contos de Scliar dão margem a múltiplos caminhos interpretativos, pois envolvem em sua estrutura uma heterogeneidade de elementos que comportam analisá-los à

luz de diversos aspectos como os: linguísticos, semânticos, simbólicos, fantásticos, absurdos, sociológicos, antropológicos. Como escritor de grande valor para o cenário da literatura brasileira contemporânea, leva consigo a capacidade de inovar e criar um *corpus* literário arrojado e abrangente, capaz de atingir com lucidez diferentes questões que confundem e inquietam o ser humano, sem, contudo, perder de vista o lirismo.

Visto isso, faz-se necessário salientar que a modernidade também carrega consigo a metamorfose, majoritariamente, não compreendida, fato este presente nas narrativas de Scliar. É uma arte fruto da exaustão das combinações possíveis entre as formas de representações que, como cita Ortega y Gasset (2005, p. 26) o qual se

[...] denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com coisas humanas interessantes. De tal sorte que somente tolerará as formas propriamente artísticas, as irrealidades, a fantasia, na medida em que não interceptem sua percepção das formas e peripécias humanas.

Desse modo, se a poesia teve que se insurgir para permanecer viva, resistir contra os valores dominantes de uma sociedade voltada para o sistema capitalista e toda sua fome e necessidade de consumir sem assimilar, a prosa também precisou assumir uma nova postura: inovar e experimentar. Assim, na intenção de inovar, Scliar apresenta contos com a presença de animais, com o rastreamento do imaginário bestiário medieval, cujos motivos ele utiliza como matéria para literatura.

Scliar retrata uma sociedade voltada à hierarquia consumista, à progressiva necessidade de sedentarização e estabilização, longe dos velhos tumultos revolucionários que reivindicavam uma sociedade igualitária. Uma sociedade cria vícios e alimenta esses vícios, ao mesmo tempo inviabiliza o sonho, símbolo de uma sociedade burguesa, laica, de confluências culturais e civilizacionais (CORREIA, 2005, p. 228). Desse modo, vê-se a notável recorrência que Moacyr Scliar faz, operando a ligação entre literatura e sociedade, à proporção que recria, literariamente, o contexto sócio-histórico ficcionalizando, através do fantástico, as atitudes humanas reais aí existentes, requerendo, portanto, uma maior observação.

Uma forma de analisar os contos seria o de tomar a personagem como objeto de pesquisa, a partir das suas aparências, enfim, como “alegoria social, política, psicológica e o que mais quiser”; mediante clichês dos discursos político-social, filosófico-existencial, psicanalítico, religioso, poético-romântico – todos em forma do condicional-hipotético (GOMES, 2000a, p. 30).

Isso porque as personagens presentes nos contos de Scliar apresentam características do sujeito fragmentado, já que, na abertura histórica da era da onipotência técnica, encontra-se um regime totalitário do homem, que subjuga a natureza e a coage a dar, a entregar energia, que supervisiona e organiza racionalmente, de forma sistêmica e burocrática as esferas de atividade social, criando um universo de exigências mecânicas e produtivas. E, perpassando pelas contradições dessa época, o homem, com efeito, passa a ser considerado como sujeito fragmentado e dicotômico, negando valores primordiais do ser humano (JACARANDÁ, 2002).

Assim, os contos de Moacyr Scliar, a serem analisados, foram escolhidos por causa da atualidade do seu tema, no trabalho com os animais, figurativizado por situações que chocam a sociedade e podem, atualmente, ser encontradas em notícias de periódicos, jornais, enfim, nos meios de comunicação de massa em geral. Os textos presentes pertencem, sobretudo, a um gênero literário que se constitui num choque ao leitor, pois, neles, nota-se, de maneira mais aguda, os impasses da crise que atravessa a sociedade contemporânea.

2.3 Fantástico ou Alegórico?

Em *Conto brasileiro contemporâneo*, de Antonio Hohlfeldt (1988), encontra-se um capítulo denominado “Conto alegórico”, cujos principais representantes no Brasil seriam Murilo Rubião, Péricles Prade, Moacyr Scliar, Roberto Drummond e Victor Giudice. O autor fundamenta por que prefere o termo alegórico ao fantástico.

Hohlfeldt inicia o capítulo enfatizando a incidência de uma literatura não-racionalista, não-realista, ao menos aparentemente, que vem se sucedendo no Ocidente contemporâneo com maior ênfase a partir de Franz Kafka, e que, no Brasil, tem como ponto de partida a publicação de “O Ex-Mágico” (1947), de Murilo Rubião (HOHLFELDT, 1988, p. 102).

Com as designações acima, trata da literatura do absurdo, como era considerado em referência a “O castelo”, literatura fantástica, até a cunhagem do termo “realismo-mágico”, que acabou ganhando *status* entre a crítica literária, haja vista a defesa do termo por Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (1980). “No entanto, qualquer que seja o posicionamento que se venha a adotar, jamais se alcança esclarecer a gama de variações que tais textos apresentam e, pelo contrário, termina-se por perder aquele momento que os unificaria” (HOHLFELDT, 1988, p. 102). Continua, sintetizando o porquê de sua preferência afirmando que

[...] há uma diferença básica a opor-se entre aquela literatura europeia praticada em torno do elemento fantástico e a que hoje em dia se realiza entre nós: enquanto naquela o elemento irreal ou não-real apenas serve como ratificação do real como único dado existente, na literatura latino-americana, aí incluída a brasileira, a oposição fica totalmente afastada, de tal sorte que ambos os elementos convivem sem maiores problemas (p. 103).

Nessa perspectiva, o fantástico exprime um escândalo, uma ruptura, quase insuportável, no mundo real. Para que isso ocorra é necessária a suposição da fixidez de um mundo, para melhor o devastar. Na narrativa fantástica, tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, lentamente ou subitamente, desdobra-se o inadmissível e o espantoso instala-se (CAILLOIS, 1958, p. 3 apud MELLO, 2003, p. 19).

Para Tzvetan Todorov, no fantástico, defrontam-se duas ordens: a natural e a sobrenatural. No entanto, colocando-se em foco a realidade humana que proporcionará contornos tanto ao real quanto ao sobrenatural, chega-se à conclusão de que seus parâmetros ou normas são balizados pela sociedade ou cultura, na qual este mundo se constituirá. Dessa forma, nota-se que, para Todorov, a hesitação entre a explicação racional e a sobrenatural é da essência do gênero (TODOROV, 2004).

O fantástico seria eminentemente ambíguo, traria no seu bojo, não apenas as ações, como também as reações das personagens frente ao acontecimento e, finalmente, a realização da possibilidade de vários modos de leitura. Entretanto, Todorov acredita que a leitura alegórica do texto é um obstáculo para o fantástico, na medida em que suprime a hesitação acima referida. Embora Todorov não aceite a leitura alegórica na categoria do fantástico, percebe-se, todavia, na contística brasileira, como no caso de Moacyr Scliar, narrativas que tendem para o caráter alegórico, ou seja, que contrapõem dois sentidos: um literal, aquele denominado também de sentido próprio, e um alegórico, um sentido figurado. De início, o segundo sentido, por sua força, acaba por apagar o primeiro (MELLO, 2003, p. 19).

Cumprido, a seguir, salientar a posição de alguns críticos que tendem a enquadrar a ficção de Scliar no gênero fantástico, já que seu discurso narrativo privilegia o insólito e é marcado pelo gosto do incomum.

Poder-se-ia perguntar, então, como encaixar a literatura de Scliar no gênero fantástico, uma vez que, até hoje, não se encontrou uma definição definitiva para o próprio fantástico. Basta, por exemplo, verificar os critérios desconhecidos que são adotados pelos diversos autores na tentativa de definir o gênero. A diversidade de definições quase sempre acaba condicionada pelo ponto de vista particular adotado por cada crítico ou grupo de

críticos. Nesse sentido, a discussão não resolvida até hoje sobre a conceituação do gênero, revela, em última instância, o problema fundamental de se tentar definir de vez um gênero.

Apesar da sua não ser uma definição ainda não resolvida, definitivamente, é possível afirmar que a narrativa de Scliar pode ser também considerada fantástica, levando-se em consideração, inclusive, a sua natureza, de que será tratada a seguir. Antes, porém, cumpre registrar a este propósito uma oportuna colocação de Todorov. Para esse autor, não há necessidade de que uma obra encarne perfeitamente o seu gênero. Aliás, continua, há pouca probabilidade de que isto ocorra. Portanto, mesmo que o fantástico fosse um gênero de limites desmarcados e os textos de Scliar se afastassem dele sob certos aspectos, este fato não teria maior importância porque, como bem diz Todorov, não é necessário que a obra encarne fielmente o seu gênero para que a ele pertença.

Por isso, acredita-se não haver nada que impeça a inclusão das obras de Scliar no gênero em questão, embora, objetivo maior desse estudo não seja o fantástico em Scliar, apesar de se ocupar dele, como não poderia deixar de ser.

Sob essa perspectiva, será utilizado o termo fantástico em seu sentido amplo, de algo dúbio e insólito, afinal, o próprio Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, traz o termo fantástico num sentido mais abrangente, como uma variedade da literatura, a qual intitula sua obra, mas também num sentido mais específico, como visto acima.

Seja como for, a única certeza que se tem é que são poucos os livros de crítica dedicados à literatura fantástica no Brasil, já que são poucos os cultores desse gênero nesse país. Também porque cada obra dessa literatura, seja ela dita alegórica, surreal, surrealista, grotesca, estranha, maravilhosa, fantástica, real-mágica, ou como quer que queira chamar, cada obra literária dessa natureza é, na verdade, uma obra singular e, portanto, algo difícil de ser, simplesmente, rotulado.

Assim, após esse percurso, depreende-se uma conclusão acerca do autor. Moacyr Scliar não é apenas um escritor fantástico, nem somente alegórico. Se ele busca tais elementos, é porque lhe são proveitosos. Desse modo, apesar de não se excluir a literatura unicamente fantástica em Moacyr Scliar, no presente estudo, haverá a preferência de nomear sua literatura como fantástica-alegórica, uma vez que, seus contos sugerem cifradamente, ao leitor, um viés interpretativo, convidando-o, de início, a ler uma segunda história subjacente à primeira.

2.4 O bestiário contístico de Moacyr Scliar

As atitudes das pessoas através de seus animais são moldadas na maioria das vezes por suas atitudes através delas mesmas em face ao mundo animal¹⁰.

Joyce E. Salisbury

A obra de Moacyr Scliar está bem representada em antologias e em ensaios críticos ou panoramas voltados para a prosa contemporânea. É um escritor que se serve de temas cotidianos, estabelecendo bases para os mesmos de forma humorística e utilizando, paralelo a esse elemento, o contraponto irônico. Em vários de seus contos mais recentes, a ironia está amparada em questões que se referem ao mundo da tecnologia, da informática, da eletrônica e da globalização. Nele existe a representação de um universo despoetizado, cada vez mais burocratizado, sem qualquer fantasia, vivendo cada vez mais intensamente um capitalismo selvagem que radicaliza a relação opressora (HOHLFELDT, 1988, p. 109). Assuntos esses que, muitas vezes, desvirtuam o conto tradicional, desconstruindo formas de dizer, deixando como saldo outras estratégias discursivas.

Scliar inicia sua carreira literária no mesmo ano em que se forma em medicina, a partir da publicação de *Histórias de um médico em formação* (1962), carregando consigo a característica de sempre compor críticas à sociedade urbana do Brasil. Faz parte de uma geração tributária da prosa sóbria dos escritores das décadas de 30 e 40, praticantes de um neo-realismo voltado para a memória ou para a crônica do cotidiano, característica que permaneceu com o passar dos anos, já que continuou relatando a realidade social cidadina, inclusive em suas histórias breves e curtas, que é a sua predileção (BOSI, 1988, p. 123).

Com a remodelação do cenário moderno, a cidade passou a ser notável no Brasil desde toda uma tradição literária no final do século XIX, que se constrói a partir da e na cidade. Exemplos de autores não faltam, para citar alguns vale mencionar Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio, dentre outros, sendo de grande valia tais nomes para as letras nacionais, porquanto, legaram uma tradição que foi incorporada pela literatura brasileira contemporânea, perceptível, sobretudo, em Moacyr Scliar.

Regina Zilberman sintetiza e caracteriza ideológica e formalmente a fórmula do efeito causado pelo gênero fantástico na produção literária de Scliar:

¹⁰ People's attitudes toward their animals are shaped as much by their attitudes toward themselves vis a vis the animal world.

Aliando-se ao emprego da técnica do fantástico, Moacyr Scliar alcança a tradução de conflitos que assolam a todo o indivíduo indistintamente, mostrando as oscilações entre a lealdade a certas raízes e ideais e a degradação decorrente da aceitação das regras do jogo econômico e do desejo de ascensão social (1992, p. 80).

Desse modo, é através do gênero fantástico que o escritor gaúcho encontra guarida para expressar a representação literária da vida humana, compreendendo os vínculos que a ligam tanto a uma determinada ordem social quanto a um tipo de trajetória que se estende da busca de ideais à frustração (ZILBERMAN, 1992). No entanto, em Scliar, não há como desagregar a ironia e o fantástico, uma vez que o humor é causado exatamente pelo ridículo, pelo escárnio e pelo exagero que tais imagens suscitam:

O elemento irônico na ficção de Scliar, essencial à acentuação temática, é caracterizado por uma rica variedade de imagens, símbolos, e motivos, que se desenvolvem através de um uso constante da repetição: seja sobre objetos animados ou inanimados, ação ou linguagem, é essa repetição que salienta a perspectiva dominante do autor: a natureza cíclica da vida (SILVERMAN, 1978, p. 185).

Moacyr Scliar é um escritor que vê a sociedade com olhos críticos, porém, plenos da poética moderna. Desse modo, utiliza os motivos imaginários e simbólicos da imagem e do mundo dos animais (familiares, domésticos ou mesmo selvagens) para lhe propiciar, adequadamente, elementos literários que desvelam o homem atual.

Joyce E. Salisbury em *The Beast Within: Animals in the Middle Ages* reforça sobre a importância dos animais para o autoconhecimento do homem, pois quando “as pessoas podem ver um animal agindo como um homem, a metáfora pode trabalhar nos dois sentidos, revelando o animal dentro de cada ser humano¹¹.” (1994, p. 105). Era assim que estudiosos medievais como Babrius, Marie de France, Odo de Cheridon, espalhavam histórias acerca de criaturas que, supostamente, instavam as pessoas a uma conduta moral superior.

Várias foram as funções dos animais presentes nos textos medievais. Fundamentalmente, referiam-se a eles como símbolos do trabalho, de comida e de paródia ao comportamento humano. Dentre eles, tem-se o lobo, o urso, o leão, o cão, o cordeiro, a serpente, o boi, o sapo, o burro, o macaco, dentre outros.

Scliar, ao utilizar os animais como objetos ou mesmo como personagens em seus contos, se aproxima também de outro gênero paralelo ao dos bestiários e muito praticado na Idade Média: o *exemplum*. Nesses textos, os clérigos, em suas pregações, no estilo das parábolas do evangelho, contavam breves estórias, baseadas em fatos, verídicos ou não, que

¹¹ People can see an animal acting as a human, the metaphoric can work both ways, revealing the animal within each human.

constituíam exemplos a seguir ou a evitar. Embora de caráter didático e moralizador, tanto como o bestiário, o *exemplum* não partia da descrição de um animal, e não se apresentava como um tratado científico (WOENSEL, 2001, p. 17).

É neste contexto, que Scliar apresenta seu bestiário, de certo modo, moralizante, ao homem, vítima da violência, dos traumas, do desamor, da alienação e da ambição materialista. Encontra-se neste autor uma sociedade transgredida pela perversão e violência, em que o desligamento dos laços de identidade que dá lugar à alienação. Seu estilo fantástico e insólito causa estranheza e, por isso mesmo, torna familiar as imagens que, automatizadas, passam vertiginosamente sem que sejam percebidas. Antonio Hohlfeldt afirma ainda que

Moacyr Scliar traz uma outra contribuição importante: seu subtexto está intimamente relacionado à consciência das relações sócio-econômicas, e assim, todas as alegorias que encontramos presentificam sempre a reificação [...] Não deixando entrever que a sátira em Moacyr Scliar tem uma conotação mais política, o que o faz ter uma predileção acentuada pela ‘traição’ e o ‘desgoverno’ (1988, p. 109).

Mário Luiz Frungillo tece comentários sobre a obra de Moacyr Scliar evidenciando que

Muitos de seus contos tratam, de maneira explícita ou velada, de temas ligados à dolorosa experiência histórica do povo judeu. Temas ligados a essa experiência, como a emigração, o exílio, as perseguições, os pogroms, o holocausto, o messianismo e a busca da terra prometida preenchem muitas de suas páginas (2003, p. 161-162).

Nessa linha, apresenta-se o conto “Os leões” em que milhares de leões faziam tremer o solo da África, sendo tidos como um iminente perigo, já que poderiam invadir a Europa e os Estados Unidos. Foi decidido, desse modo, exterminá-los com uma bomba atômica de média potência. Apareceram leões radioativos que escaparam, mas foram vítimas dos zulus e das gazelas envenenadas. Os que resistiram foram mortos por caçadores. Restou um último exemplar, uma fêmea, que foi esquartejada, tendo no útero um feto viável. Houve a tentativa de preservá-lo, tendo sido, mais tarde, levado para o zoológico de Londres, porém acaba sendo morto por um fanático. Amplas camadas da população saudaram a morte do leãozinho: “Eles estão mortos, agora seremos felizes!”. “No dia seguinte começou a guerra da Coreia” (SCLIAR, 2004, p. 22).

Torna-se oportuno verificar, primeiramente, a ordem pela qual os animais surgem no contexto do bestiário de Scliar: a narrativa do leão, o primeiro animal a ser habitualmente descrito nos manuscritos dos bestiários, também abre *O carnaval dos animais*, sendo seguido pelo conto “As ursas”, em seguida “Os coelhos” que, por sua vez, precede o conto “A vaca” e,

por último, “O cão”. Como se vê, essa sucessão conferida aos contos de animais se reveste de um sentido simbólico coerente, seguindo o exemplo das enciclopédias antigas, o *Physiologus* e os bestiários.

Sabe-se que dentre os animais contemplados pelos bestiários latinos produzidos entre os séculos XII e XIV, o leão aparece como um dos que recebe maior atenção, tendo presença em quase todos esses livros, sendo difícil, portanto, encontrar um bestiário que não apresentasse a figura do rei da selva.

Neste paradigmático conto intitulado “Os leões”, observa-se a presença desses animais que, nos bestiários, são símbolo de vida, com páginas inteiras a eles dedicadas, relacionando-os à imagem da criação. Isso porque, de acordo com os bestiários medievais, três são as características do leão: o animal apaga com a cauda o próprio rastro para não ser capturado por caçadores; dorme de olhos abertos; e a fêmea dá à luz a filhotes mortos. De acordo com a última característica, a leoa, durante três dias, vigia os corpos inanimados dos seus filhotes e ao terceiro dia, afirma tais livros que é o rugido do pai que os acorda para a vida (WHITE, 1984). A maior parte dos bestiários ilustra o ressuscitar das crias do leão, exibindo os progenitores lambendo os filhotes, evidenciando a língua, órgão indispensável para a articulação da Palavra, entendida como sinônimo de Voz e de Verbo. Dessa maneira, apesar de terem relação com a vida e o nascimento, eles aparecem no conto, ironicamente, como os causadores do caos e da destruição, sendo, por esse motivo, aniquilados.



Figura 9: Os leões reanimam as suas crias, lambendo-lhes o corpo.
(British Library, MS. Royal 12. Séc. XIX)

Assim inicia-se o conto de Scliar: “Hoje não, mas há anos os leões foram perigo. Milhares, milhões deles corriam pela África, *fazendo estremecer a selva com seus rugidos*” (grifo nosso). Nesse trecho, percebe-se a imponência do rugido do leão, evidenciada no conto, sendo tal que nenhum ser lhe fica indiferente, fato esse que pode ser lido no manuscrito de codinome MS. Bodley 764 editado por Richard Barber: “Qual animal se atreve a resisti-lo cuja voz é em si mesma terror por natureza, de tal forma que muitos animais que poderiam dele escapar em virtude de sua velocidade ficam tão aterrorizados através de seu rugir que eles já são vencidos?”¹² (BARBER, 1993, p. 26).

A importância do leão pode ser confirmada pelo famoso dito popular, que o apresenta como o rei das criaturas terrestres, como de resto se salienta quando se decodifica etimologicamente a palavra *leo* que significa rei, explicação proveniente de Isidoro de Sevilha (560-636) que afirma “O ‘leão’ grego se interpreta em latim como ‘rei’, porque é o mais importante de todas as bestas” (SEVILHA, 1994).

A narrativa do leão, sendo aquela que, de modo geral, abre todos os manuscritos dos bestiários, também é uma confirmação da premissa de que é ele o rei dos animais. Assim ocorre em *O carnaval dos animais*, uma vez que, “Os leões” não é somente o primeiro dos contos que apresentam nomes de animais, mas de todos da obra. Também pelo mesmo motivo, é ao leão, nos bestiários, dada a maior dedicação dos autores, sendo o que apresenta o capítulo mais longo e o maior número de ilustrações, sempre com um maior empenho por parte dos artistas. É comum a sua história vir acompanhada de cerca de três ou quatro ilustrações que tencionam esboçar as várias características de que é dotado, o que é raro acontecer com os outros animais.

Como é possível notar, fundamentalmente, o leão é símbolo de poder e força. Todavia, como toda figura simbólica, é também dual: primeiramente, porque é um animal devorador, isto é, inimigo do ser humano, comedor de homens e símbolo do mal, adversário que deve vencer o herói, como ocorre em Hércules ou Sansão. Entretanto, é também signo de poder, de majestade, rei do mundo animal e por tudo isso assimilado a leituras positivas, modelo a ser imitado pelo homem, animal respeitado, temido e admirado.

Outro ponto importante a ser citado acerca do leão que este, dentre os animais dos bestiários, é o que mais claramente identifica a voz e a palavra, simbologia esta visível pelo fato da voz ser o sopro da vida, o mesmo sopro pelo qual Deus deu vida ao primeiro homem (VARANDAS, 2006b, p. 4). Essa identificação pode ser percebida pela voz através da qual o

¹² Which animal dares to resist him whose voice is by nature terror itself, so that many animals who could escape him by virtue of their speed are so terrified by his roaring that they are already vanquished?

leão dá vida a suas crias. No conto, isso se manifesta pelo fato de o ser humano ter como objetivo o extermínio de todos esses animais, como forma de calar uma raça, para que não deixe vestígio algum, colocando os leões como culpados por todos os problemas existentes.

Há de se lembrar que o leão é mencionado mais de quarenta vezes na Bíblia enquanto símbolo de força, coragem e de majestade, sendo uma das duas imagens diferentes de Jesus, quando este é representado por animais. A primeira dessas é a de Jesus como cordeiro, já a segunda é a de Jesus como leão. O leão é um animal feroz, difícil de ser domesticado. Tanto é assim que ele é apresentado como o rei dos animais, devido à sua força. Jesus é apresentado como “o Leão da Tribo de Judá”. Esse título faz referência a Jesus como Rei. Judá era um dos filhos de Jacó, a quem Deus muda o nome para Israel. Seus doze filhos formaram as doze tribos de Israel do Antigo Testamento. Dentre os doze filhos de Jacó, Deus levanta a Tribo de Judá, para que dela saíssem os reis de Israel, Davi, Salomão e outros. Jesus nasce da descendência de Judá, daí o nome Judeu, da linhagem real de Davi. Desse modo, Deus cumpre a sua promessa de que um dia Ele levantaria um Rei, que dominaria sobre toda a terra. No livro do Apocalipse, Jesus é apresentado como “o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi” (APOCALIPSE, 5:5).

Moacyr Scliar, com uma linguagem direta e cortante em “Os leões”, deixa como resultado uma pitada de crítica da condição humana. Apresentando uma narração à maneira de uma parábola, o conto descreve como os leões são responsabilizados por todos os males da terra. É exposto também que a violência contra o reino animal é apenas o início do processo de aniquilamento humano. Por temerem que os leões invadissem a Europa e a América, não hesitaram em exterminá-los. Houve grande celebração com a morte do último deles. Entretanto, no dia seguinte, os próprios homens, “coreanos”, são vítimas da guerra. Isso porque, independentemente de qual parte beligerante vença, tanto as vítimas quanto os algozes, sofrem a destruição que a guerra resulta.

Vale mencionar que a Guerra da Coreia, aludida ao fim do conto, travou-se entre 25 de junho de 1950 e 27 de julho de 1953, opondo a Coreia do Sul e seus aliados, que incluíam os Estados Unidos da América e o Reino Unido, à Coreia do Norte, apoiada pela República Popular da China e pela antiga União Soviética. O resultado foi a manutenção divisória da península da Coreia em dois países, que perdura até os dias de hoje. O único resultado é o cessar-fogo. Na guerra coreana, morreram cerca de três milhões e meio de pessoas. O tratado de paz ainda não foi assinado, e a Coreia continua dividida em Norte e Sul.

“Os leões” é um conto breve, cuja leitura pode ser feita *de uma só assentada*, muito vinculado às características realistas e que possui uma narrativa linear, sem surpresas, pois tenciona fazer um registro da sociedade, não surpreender ou trazer suspense ao leitor.

A estranheza desse conto constitui, pois, o princípio do distanciamento, facultando um sentido crítico que, segundo Scliar, a literatura judaica contém e ele convenientemente legou, por estar vinculado a essa tradição. (ZILBERMAN, 2004, p. 06).

Scliar utiliza o humor que é, simultaneamente, a legitimação da atitude judaica, com o consolo do imaginário, onde a mente pode atingir a liberdade, pondo fim à discriminação. Nesse sentido, o humor em forma de parábola, ou historieta, servidor da sabedoria popular, torna-se, então, um trampolim para a crítica social.

O riso como forma de evasão é a melhor “arma” do povo judaico. São ativistas passivos cujas armas são folhas escritas. O momento de autocrítica judaica; de automutilação; de chacota é um momento de manifestação de humor e simultaneamente diminuição da dor. Afinal os contrários atraem-se, num misto agridoce que caracteriza o humor judaico – rir para não pensar, incidindo no vazio do não entendimento humano e social, característica do humor de Scliar (CORREIA, 2005, p. 231).

Como elementos delineadores e carregados de um discurso social de manutenção de valores hierárquicos e duradouros, os bestiários medievais ligados ao mundo animal forneceram subsídios não apenas para entreter o público ouvinte e leitor, mas, sobretudo, para contribuir na formação moral e ética do ser humano. Já em Scliar, percebe-se uma característica a mais: seus textos primam, sobretudo, pela crítica a situações sociais.

A representação do extermínio de um determinado grupo como bode expiatório de todos os males pode remeter ao massacre de milhões de judeus pelo nazismo, fato este que se torna ainda mais evidente pela referência à Guerra da Coreia, iniciada poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial (FRUNGILLO, 2003, p. 164). Corrobora-se, portanto, que os textos de Scliar vão além da literatura de formação, funcionando também como alegoria a problemas da sociedade.

Desse modo, assim como nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, em Scliar há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar uma estrutura e função da alegoria, funcionando por semelhança (HANSEN, 1986, p. 1).

Moacyr Scliar produz narrativas em prosa em que o lirismo, por falar de uma condição de vida fadada ao sofrimento e à depressão, assusta o leitor, mas também que o resgata por trazer à tona as vicissitudes do existir, fazendo com que o leitor procure respostas para suas próprias perturbações existenciais.

Para Mário Luiz Frungillo (2003, p. 163),

[...] a leitura de seus romances e contos dá a impressão de uma paisagem humana desolada. [...] quase sempre marcadas por incompletude, pela insatisfação, pela perda de algo que nem sempre se pode definir numa única palavra. Trazem em si a marca do exilado, embora nem sempre se possa dizer com exatidão de onde foram banidos. O fantástico [...] em suas obras não têm, portanto, uma função de mero entretenimento, antes revela de maneira mais eficaz a desolação de sua paisagem humana.

Dessa maneira, Scliar consegue revelar não somente o valor artístico da literatura, mas igualmente o valor do compromisso que o artista tem com sua cultura. Scliar metaforiza, num ambiente insólito, acontecimentos extraordinários que simbolizam os desmandos e as repressões à sociedade da época.

Assim como no *Physiologus* e bestiários medievais, Scliar descreve a clara simbologia judaico-cristã do leão. Afinal, além de trabalhar com a figura do leão, estabelece no contexto do conto uma íntima associação com o sofrimento do judeu e os massacres aterradores vividos por este, pois, como se sabe, esse povo foi alvo de nacionalismos fervorosos, de opressões e rejeições sociais ou de integrações, danosas para a preservação de sua identidade comunitária.

Todorov (2004, p.11) assevera que “é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado”. Tendo em vista que *O carnaval dos Animais* foi escrito sob o regime da ditadura militar (1964-1984) é possível que a morte dos leões no conto em comento possa não exatamente tratar do holocausto conforme é mostrado, mas sim de uma alegoria representativa das situações opressivas de então. Nesse sentido, Mário Frungillo destaca que, apesar da condição judaica ser uma das preocupações constantes de Scliar

[...] em vez de falar em judeus, o escritor prefere falar em leões, o que permitiria em princípio estender o significado da narrativa a outros grupos perseguidos. Mas mais importante que isso é o fato de que a felicidade não pode ser alcançada pela eliminação do inimigo responsabilizado por todos os males, pois no dia seguinte virá uma nova guerra, com novos males e um novo bode expiatório se fará necessário (2003, p. 164).

O enredamento do imaginário evocado por Scliar, no conto, está na técnica narrativa: fragmentada, contrapontística; planos entrecruzados, num vai-e-vem de personagens e situações, que revela o comportamento do homem moderno através da ironia e do fantástico (SZKLO, 1990, p. 156). É perceptível a ocorrência de um olhar prismático que a

literatura de Scliar cria, tentando representar a experiência urbana, já em si substituída por uma vivência conturbada.

Como visto anteriormente, dentre os contos elencados neste estudo há uns que dão maior ou menor destaque ao simbolismo animal com recorrência medieval. Entretanto, mesmo aqueles que são menos enfáticos em tal matéria, todos eles resgatam, de certa forma, aquela tradição que via na figura do animal uma simbologia supra-real.

No conto “As ursas”, se observa a marcha do profeta Eliseu a caminho de Betel que foi interrompida pelos gritos de alguns rapazinhos: “Sobe, calvo! Sobe, calvo!” Eliseu os amaldiçoou. Surgiram duas ursas da mata. A menor devorou doze e a maior, trinta. A digestão da ursa menor é mais ativa. Os trinta choraram e gritaram dentro do estômago da maior. Acenderam uma luz que clareou o que restava de crânios de bebês e pernas de meninas. Passa o tempo, os rapazinhos sobrevivem. Conversavam, riam: pulavam e corriam. Cresceram, mas não muito. Ao se cansarem, traçaram planos, construíram uma cidadezinha. Escolheram o grande profeta. Surgiu outra geração, os jovens saíram muito maiores e mais fortes que os pais. Invadiram tudo e não mais respeitavam a polícia (SCLIAR, 2004, p. 23).

Um dia, o grande profeta a caminho de sua mansãozinha é avistado pelos rapazes que gritam: “Sobe, calvo! Sobe, calvo!” Ele os amaldiçoou em nome do Senhor. Pouco depois, surgem duas ursas e devoram os meninos: quarenta e dois. Doze foram engolidos pela ursa menor e trinta pela maior. No estômago da ursa maior ficam chorando e lamentando até que: “finalmente, acenderam uma luz” (SCLIAR, 2004, p. 25).

Nos bestiários medievais, as peculiaridades literais das criaturas que nele são utilizadas como *exempla* assumem uma significação simbólico-alegórica, que nem sempre se traduz de forma fixa e definida. Muitos animais dos bestiários revelam uma ambivalência quanto ao seu sentido simbólico, podendo assumir uma dupla significação, isto é, podendo originar simultaneamente uma leitura positiva *in bono* e uma negativa *in malo* (VARANDAS, 2006a, p. 95). Neste estudo, procurar-se-á refletir sobre o conto as suas características simbólicas inerentes aos bestiários, recorrendo ao exemplo da ursa, por algumas razões fundamentais, quais sejam, por ser uma das criaturas em que se torna clara essa ambivalência simbólica própria dos bestiários e por ser um dos animais que recebe grande atenção na obra ao originar cerca de duas naturezas diferentes, além de sua simbologia estar ligada ao mito da criação. De fato, a ursa possui características positivas, quando se assume como animal selvagem, mas se reveste de uma significação negativa quando é referida num contexto apocalíptico.

Esse lado negativo pode ser percebido em uma das visões proféticas da história feita por Daniel que concede uma explicação das distintas etapas que deverão preceder ao fim dos dias:

[...] quatro bestas enormes, diversas uma da outra, saíam do mar. A primeira era como um leão com asas de águia. Eu estava olhando e vi que lhe arrancaram as asas, a levantaram da terra e a incorporaram como um homem e lhe deram um coração humano. Depois desta, apareceu outra besta, a segunda, semelhante a um urso; ia levantada de um lado, e tinha três costelas nas fauces entre seus dentes e lhe dizia: ‘Eia, devora muita carne’ Depois vi outra besta, como um leopardo com quatro asas de ave em seu dorso; tinha também quatro cabeças e lhe foi dado o poder. Em seguida vi uma quarta besta terrível, espantosa, extraordinariamente forte. Tinha enormes dentes de ferro, comia e triturava e o restante pisoteava com suas patas (DANIEL,7: 3-7).

Como se pode perceber neste conto, a intertextualidade com textos bíblicos é uma forma recorrente de escrever desse autor. Muitas vezes, ao revisitar as narrativas bíblicas, Moacyr Scliar se vale da paródia como recurso principal, como uma forma de discutir questões delicadas, utilizando textos sérios como base para uma crítica irônica. Desse modo, ao se remeter à figura de Eliseu em sua ida a Betel, traz o leitor a uma realidade contemporânea e revela indícios de denúncias para situações presentes.

Em “Reis”, há a passagem, em que o profeta Eliseu amaldiçoa os jovens, pela qual Scliar inicia seu conto:

- Então subiu dali a Betel; e, subindo ele pelo caminho, uns meninos saíram da cidade, e zombavam dele, e diziam-lhe: Sobe, calvo; sobe, calvo!
- E, virando-se ele para trás, os viu, e os amaldiçoou no nome do SENHOR; então duas ursas saíram do bosque, e despedaçaram quarenta e dois daqueles meninos (2:23-24).

Assim como no conto, a passagem bíblica relata a ida de Eliseu para Betel, que naquele momento havia se tornado o centro da idolatria em Israel, um local governado por Jeroboão.

O escárnio realizado contra o profeta não parece ter sido tão simples, haja vista que o trataram com desprezo e o humilharam, adquirindo uma conotação blásfema, a começar pela expressão “sobe”, que se referia ao altar mais alto de Betel, destinado aos sacrifícios idólatras, desafiando a condição de Eliseu como profeta do Senhor.

Os jovens, ainda, chamaram o profeta de “calvo”, palavra que, na verdade, identificava a pessoa de luto. As pessoas raspavam suas cabeças e, provavelmente, no caso de Eliseu, talvez estivesse sendo acusado da morte de seu irmão de ministério, Elias, já que foi o último a estar com ele. Desse modo, estava sendo preparada em Betel não uma recepção digna

de um profeta de Deus, mas a execução de um criminoso que havia “assassinado” o seu predecessor. Pelo fato de Eliseu ter sido comissionado pelo próprio Deus, o qual lhe atribuiria poderes espirituais, a rejeição advinda da rebeldia daqueles jovens não lançava o profeta apenas na desonra, mas, também, classificava seus poderes como “malignos”, o que era uma clara e intensa blasfêmia contra o Espírito de Deus. Por último, o texto bíblico declara que Eliseu apenas amaldiçoou aqueles jovens pela blasfêmia proferida. Foi a providência divina que estabeleceu um desagravo mais rigoroso, pois somente Ele poderia ter dirigido as duas ursos para atacar aqueles jovens. Desse modo, Scliar retira de um texto bíblico um dos princípios mais elementares dos bestiários medievais, qual seja, a demonstração de grande zelo do Senhor pelo seu servo.

Ocorre, no conto, veneração às ursos, quando os jovens, no estômago da urso maior, esquecem-se do passado, restando apenas vagas lembranças que, com o tempo, adquiriram contornos místicos, quando rezam: “Grandes Ursas, que estais no firmamento...” (SCLIAR, 2004, p. 24), há a retomada de algo que, na verdade, é uma das mais velhas expressões religiosas que se tem conhecimento, datada da época do homem de Neandertal, por volta de 100 mil anos atrás. Escavações arqueológicas descobriram que, desde aquele período, existia o hábito de se colocar crânio de ursos sobre altares rústicos edificadas em grandes cavernas onde, ao que tudo indica, habitava um tipo de antepassado do urso que se conhece atualmente. Assim, é possível que a matança de um urso e a distribuição dos seus restos tivessem um caráter de sacrifício ritual do próprio deus-urso, com o desígnio de promover ao homem regresso ao outro mundo.

Como é possível notar, há diversas representações artísticas que revelam a importância que, entre várias culturas, o totemismo animal alcançou. Sabe-se que havia também, uma espécie de legislação não escrita, que é um resultado direto desta importância sagrada dada aos animais. Por exemplo, entre os celtas não era permitido comer carne de cavalo, visto que este era um dos animais tidos como sagrado, sendo destinado, unicamente, aos trabalhos em período de guerra.

Entretanto, entre os povos que cultuam o urso como deus, talvez os nativos norte-americanos sejam aqueles que lhe tenham dado maior destaque. Esses indígenas viam no urso uma entidade de poder divino, acreditando na hipótese de se tratarem de deuses disfarçados. Em diversas lendas indígenas, os ursos aparecem como espíritos mentores que servem de guia e ajudam diretamente heróis em dificuldades.

Contudo, essa gama de antigas práticas religiosas pertinentes aos ursos, não se limitam apenas às tribos primitivas. Diversas outras comunidades, na Europa Ocidental e em

terras eslavas, comemoram cerimônias paralelas, que incluem a figura do animal em questão. A presença frequente de ursos em festas de primavera, quando as lavouras renascem, aponta para a relevância simbólica desse animal.

Outra visão acerca do urso, animal de grande riqueza folclórica, está associada à temática do inverno e do carnaval, possuindo clara importância no bestiário cristão. Os motivos básicos, procedentes da antiguidade clássica, se encontram também em Isidoro e depois reaparecem em alguns bestiários. O motivo principal é o do filhote informe moldado e vivificado por sua mãe. Isidoro diz que o urso se chama *orsus* porque com sua boca (ore suo) dá forma a sua cria (WHITE, 1984).

Escritores europeus medievais dos bestiários também acreditavam que os ursos nasciam como pequenas massas de carne informe e que só adquiriam sua forma característica após serem modelados pelas lambidas da mãe-ursa. A mesma simbologia do período medieval é perceptível no conto, pois é possível verificar que Scliar compara as deficiências de caráter do homem com um ursinho não lambido.



Figura 10: A ursa dá forma à cria.
(*Aberdeen Bestiary*)

O escritor venezuelano Vladimir Acosta (1995, p. 110) lembra que esta crença está viva na memória até hoje em dia. Afinal, ainda existe a locução em inglês “*an unlicked bear*”, e em Francês “*un ours mal léché*” (um urso mal lambido). O dicionário Petit Robert – *dictionnaire de La langue française* explica que esta expressão, em francês, designa uma pessoa disforme, e por extensão, uma pessoa de rudes maneiras.

É assim que, mesmo com o passar dos séculos, a lenda continua viva nesta e noutras locuções que são um museu vivo do imaginário popular. De forma parecida, tal simbologia ocorre no conto quando o profeta Elizeu rumo a Betel, é interrompido pelos gritos de alguns rapazinhos e, invocando forças divinas, os amaldiçoa, surgindo, então, as ursas que comem os rapazinhos como forma de modelá-los.

Moacyr Scliar serve-se da estrutura abismal – *mise en abyme* – recurso caracterizado como “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”, funcionando como um reflexo, um espelho da obra que o inclui (DÄLLENBACH, 1977, p. 18). Tal técnica consiste em colocar uma história dentro da história, como um enclave – uma narração secundária que de algum modo se desenvolve a partir da ficção original.

A opção do narrador por esse *jogo do tempo* decorre de um projeto elaborado com a perspectiva de apreender a verdade geral, em que a linguagem, aparecendo como fragmentada, conota a descoberta de suas possibilidades, entre elas a de ser fator de renovação e reconstrução da vida. Vale ressaltar que na alquimia, o urso corresponde ao nigredo da primeira matéria e, por isso, diz respeito a todas as etapas iniciais.

De forma semelhante, a ursa aparece no conto como a imagem da totalidade, de fim que é, ao mesmo tempo, e constantemente, o começo. Simboliza um frequente ciclo cósmico, um ciclo evolutivo que se fecha sobre si mesmo, conformando um todo absoluto. A ideia dominante nele é a do eterno retorno, a da eterna volta das coisas sobre si mesmas na circularidade infinita que é, a um mesmo tempo, quietude e movimento, igualdade e dessemelhança, renovação e permanente identidade (ACOSTA, 1995, p. 180), ocorrência essa perceptível pelo fato de que a figura retórica utilizada por Scliar neste conto é a repetição *ad infinitum* do paralelismo e de situações valendo-se da hipérbole da diminuição, a qual é sugerido prolongar-se num processo infinito.

O fenômeno promovido no conto das ursas é semelhante a um ritual de renascimento no qual o animal é o provedor da renovação dos seres vivos. A ursa assemelha-se no conto também ao uroboros, animal descrito nos livros do período medieval, comumente associado a alguns mitos cosmogônicos e a certos rituais secretos como os da alquimia. Apesar de não estar presente nos bestiários, o uroboros é de grande importância na cultura medieval, tanto na pagã quanto na cristã. Tal besta é uma grande serpente cósmica, que forma um círculo mordendo sua cauda ou introduzindo-a em sua boca. Essa serpente enorme e circular aparece estreitamente associada em várias mitologias à estrutura e ao ritmo do

cosmos, e em alguns casos se identifica com o oceano que rodeia a terra (ACOSTA, 1995, p. 181).

Há nesta narrativa também a alusão à trajetória sempre igual da humanidade, pois o tempo inexoravelmente passa. Entretanto, na renovação da espécie, ao contrário do que se sonha, não surge o esperado, ou seja, pessoas que seguirão os preceitos dos seus antepassados sem questioná-los. Sempre há a disputa pelo poder entre o novo e o velho; a tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação. Essa visão crítica e realista da humanidade configura-se um tema que merece a devida atenção, já que Scliar repreende a sociedade, no que se refere aos regimes políticos.

A partir da premissa da destruição, o autor cria o mito do eterno retorno, colocando o binômio destruição-criação como forças anímicas da natureza e do homem em contato direto com um desígnio superior que, no conto, é indicado como sendo a vontade do Senhor. Todavia, é no plano do fantástico verbal figurativo (a construção de imagens retóricas) que reside a força semântica e o significado temático dessas narrativas de Moacyr Scliar. O conto revela-se, então, portador dos chamados mitos cosmogônicos. Neste contexto, as ações e eventos convergem, no final, para criarem o efeito de uma grande imagem: a hipérbole da diminuição gradativa, já interpretada como um processo de destruição para a criação (ou tentativa de criação) (FONSECA, 1981).

Continuando essa viagem no universo de Moacyr Scliar, segue-se o conto “Cão”, que contém algumas das cenas mais brutais na obra de Moacyr Scliar, aproximando-se da vertente “brutalista” de Rubem Fonseca, como a caracterizou Alfredo Bosi (1988, p. 18). Isso porque, neste conto, há procura, através desse recurso, de aproximar mais o seu leitor à realidade que retrata ficcionalmente.

“Cão” é outro conto lido como alegoria da violência e apresenta um fundo atroz, iniciado com uma conversa entre dois homens. O senhor Armando mostra a seu amigo Heitor um pequeno cão que trouxe de uma viagem. O animal é resultado de diversos cruzamentos com a alta tecnologia. É enfatizado o grau de treinamento do cão: “doze anos de condicionamento contínuo; ele é capaz de reconhecer um marginal a quilômetros de distância” (SCLIAR, 2004, p. 35).

Surge, então, um mendigo pedindo esmolas. Nesse momento, Armando, põe o bicho em ação com grande entusiasmo. O animal engole o pedinte inteirinho, sem deixar vestígios. Heitor propõe, assim, ficar com o cão como pagamento de uma dívida. Armando não aceita, mas ao ser chamado de marginal e ladrão, é comido pelo cão, antes mesmo que Heitor pudesse colocar seus óculos que haviam caído. Heitor se apossa do cão, mas sua

esposa aparece e reclama do animal e ao desconfiar que este tenha sido roubado, chama seu marido de ladrão e marginal, desse modo, o cão repete o que fizera com o mendigo, Armando e Heitor, com a mesma eficiência. “Quanto à mulher, via apenas um cãozinho com a língua de fora” (SCLIAR, 2004, p. 38).

Antes da análise propriamente dita do conto, vale ressaltar que os bestiários medievais não descreviam tão somente feras selvagens, animais exóticos e monstros. Aqueles apresentavam da mesma forma, como extensas obras de história natural que são, relatos sobre vários outros bichos corriqueiros e domésticos, descritos, na maioria das vezes, em termos realistas, mas que não deixavam de lado a imaginação do escritor ou copista, que, como de costume, lançava uma pitada de lição moralizante. Assim ocorre em *O carnaval dos animais*, visto que Scliar trata desde animais portentosos como os leões e os ursos até os mais comuns como coelhos e cães.

Não há divergência entre os cientistas que o cão doméstico surgiu do lobo e que é uma espécie ou sub-raça deste, tendo em vista os nomes científicos do lobo *Canis lupus* e do cão *Canis lupus familiaris* ou *Canis canis*. Conforme vários historiadores, o cão foi o primeiro animal a ser domesticado pelo homem. Esse animal possuía um grande valor, tendo sua imagem crescido, encontrando lugar de destaque nos brasões de grandes famílias e também na heráldica (SALISBURY, 1994, p. 45).

Apesar de ser comum e do pouco temor que habitualmente provoca, dada sua condição de animal doméstico, companheiro mais fiel do homem e o melhor guardião de seu lar, o cão é também considerado uma besta ctônica, ligado ao outro mundo e à morte. Desse modo, apresenta uma simbologia ambígua, pois como guardião do umbral é também mensageiro da morte, e como ser ctônico, associado à sombra, muitos escritores atribuem-lhe o hábito de alimentar-se de pessoas (ACOSTA, 1995, p. 99).

A confluência dessas duas significações simbólico-alegóricas do cão como guarda e como litigante está presente na figura do cão mais famoso de toda a Mitologia, Cérbero. Importante salientar que a descrição dessa besta nem sempre é a mesma, havendo inúmeras variações. Todavia, uma característica presente em todas as fontes é a de que Cérbero é um cão que guarda as portas do Inferno, não impedindo a entrada, e sim a saída, cão este que lembra o do conto, pois na Antiguidade, Cérbero era considerado um cão que devorava gente e, para muitos, é por esta crença que o nome Kérberos (Cérbero) é idêntico a Kroboros (comedor de carne). Talvez, por esta interpretação, ao cão tenham sido conferidas características ctônicas.

Seja como for, o cão não aparece apenas nos bestiários. Além desses, diversos enciclopedistas medievais fazem referência ao animal, às vezes, com exagero na precisão, descrevendo, suas diversas raças e hábitos. Como exemplo, é possível encontrar alguns dados interessantes acerca do cão em Isidoro e em certos bestiários, como o de Cambridge.

Em Isidoro há a definição do cão como o mais sagaz de todos os animais, pois é capaz de reconhecer seu próprio nome e os seus comandantes. Relata também acerca de sua força e velocidade, além de citar a fidelidade ao seu dono e sua função de protetor de seu lar e das riquezas deste.



Figura 11: A natureza dos cães.
(*Aberdeen Bestiary*)

Na presente figura, três cães atenciosos são mostrados com coleiras e correntes para esse animal. Essa ilustração, segundo os bestiários, pode se aplicar alegoricamente aos três guias espirituais, desde que o condutor possa segurar a corrente para cães.

Já o bestiário de Cambridge também o define como o animal mais sagaz das bestas, todavia, além disso, é possível ver explicitado não apenas algumas de suas espécies, mas também suas qualidades e atribuições, acreditando-se que o animal não poderia viver sem os homens. Nesse sentido, Salisbury afirma que:

Há numerosas espécies de cães. Algumas seguem a pista das criaturas selvagens dos bosques para caçá-las. Outras guardam vigilantemente os rebanhos contra as infestações de lobos. Outras, os cães domésticos, cuidam das paliçadas de seus donos, a fim de que não sejam roubados à noite pelos ladrões e para defender seus donos até a morte. Eles prazerosamente despedaçam a caça com o dono e sempre guardarão seu corpo quando morto, e não o deixarão. Em suma, é parte de sua natureza que eles não podem viver sem os homens¹³ (1994, p. 18).

Salisbury menciona também acerca das diversas raças de cães, citando exemplos de fidelidade a seus amos, como o cão de Lisímaco que, ao ver seu dono morrer, se atirou na fogueira em que queimava este.

O cão também é encontrado em determinadas obras literárias medievais, em vários relatos de temas cristãos, como a vida de São Roque ou da Lenda de São Alexis, nas quais o animal é o companheiro fiel ou o único a reconhecer de alguma maneira seu antigo dono, apesar das mudanças sofridas por este e sua miséria física, fato parecido com o que ocorrera com Argos – cão de Odisseu, da *Odisseia* de Homero, que foi o único a identificar o dono quando esse voltou para casa, depois de ter se ausentado vinte anos.

Dessa forma, acredita-se que muitas das características aparentes e comuns dos cães, como a lealdade ao dono e o instinto territorial e de caça, foram transmitidos do comportamento em alcateia, característico do lobo.

Quando o assunto era a caça, o auxílio dos cães era fundamental, pois como menciona Joyce Salisbury (1994, p. 45-46), tal atividade, altamente ritualizada dependia de um cão treinado de maneira especial para levar o caçador ao animal. Desse modo, vários cães eram soltos em busca da caça, enquanto seus tratadores os seguiam, encorajando os animais com gritos. Assim, em matilhas, os cães lideravam os caçadores em longas caçadas, terminando com a caça sendo encurralada ou morta pela matilha ou por um dos caçadores que a abatia com uma espada ou com uma lança. Percebe-se, portanto, a importância do cão quando o assunto era assistência aos humanos na caça.

Aos cães atribuíam-se também defeitos como ambição, gosto pelo litígio e por latir demais. Ao fazer referência a uma fábula de Marie de France, em que o cão é personagem central, Joyce Salisbury (1994, p. 133), sintetiza a evolução desse conceito negativo do animal ao dizer que “os primeiros pensadores medievais constantemente

¹³ There are numerous breeds of dogs. Some track down the wild creatures of the woods to catch them. Others guard the flocks of sheep vigilantly against infestations of wolves. Others, the house dogs, look after the palisade of their masters, lest it should be robbed in the night by thieves, and these will stand up for their owners to the death. They gladly dash out hunting with Master, and will even guard his body when dead, and not leave it. In sum, it is a part of their nature that they cannot live without men.

conferiam características desagradáveis para o melhor amigo do homem”¹⁴. Entretanto, havia outro posicionamento adotado em que se destacava o afeto dos cães a seus donos ligado à ideia de servidão, pois a sua lealdade tornava-os servos de seus senhores.

O fato é que, na literatura medieval, o cão se associa por um lado aos grandes senhores e à caça, isto é, como cão de raça, e por outro aos burgueses e a camponeses, ou seja, como cão doméstico. Dessa forma, apesar de, às vezes, ter traços demoníacos, ligados a matilhas selvagens e noturnas, é, frequentemente, símbolo de fidelidade, sendo representado quase sempre associado aos seus amos (ACOSTA, 1995, p. 101).

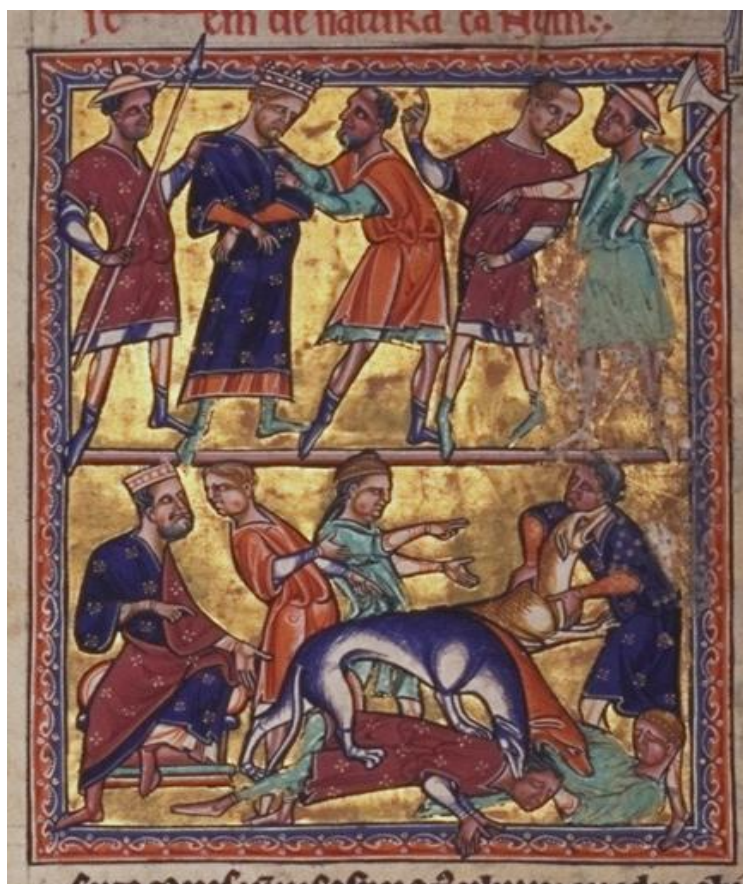


Figura 12: Cães atacam os inimigos de seu dono.
(Aberdeen Bestiary)

A ilustração em dois painéis mostra o Rei Garmad capturado por seus inimigos e resgatado por uma matilha de cães os quais repelem seus capturadores. É, justamente, essa característica de fidelidade, descrita desde os bestiários medievais, que se esperava do cão japonês do conto, todavia, por se confiar na tecnologia, o esperado não ocorreu. Por isso, Mário Frungillo (2003) afirma que

¹⁴ Early medieval thinkers consistently attributed disagreeable characteristics to man’s best friend.

A fé cega nas maravilhas tecnológicas corresponde à cega eficiência da tecnologia que não sabe distinguir amigos de inimigos. O orgulho de uma civilização tecnológica, que combina eficiência, precisão e higiene, quando colocado a serviço de objetivos que remontam aos períodos mais bárbaros e primitivos da humanidade resulta num pesadelo, que assusta pelo contraste entre os objetivos bárbaros e os meios empregados para alcançá-lo (p. 165).

A narrativa de Scliar possui natureza dúbia e o insólito de seu universo ficcional provém de uma ambiguidade básica que se realiza na tensão entre diferentes pólos. A ambiguidade não se resolve no sentido de se poder optar por uma solução apenas ou por um caminho definido. Por esta razão, há uma contradição nunca resolvida em sua ficção, um conflito que se projeta no foco narrativo, no espaço, no tempo, enfim, no nível da organização romanesca, e ainda na personagem e até mesmo no seu relacionamento com o grupo.

Nesse sentido, o que parece dúbio, insólito, absurdo mesmo, bem como o tamanho do cão ou até mesmo o modo como devora suas vítimas, sorvendo o sangue sem deixar vestígios, serve para acentuar, por contraste, o absurdo da própria realidade. É uma literatura eminentemente crítica do tempo e da realidade que Moacyr Scliar se insere (FRUNGILLO, 2003, p. 161).

O processo de modernização, tendo como exemplo a tecnologia aplicada ao cruzamento de raças para o nascimento desse cão, age e transforma não apenas a parte perene da cidade, o ambiente construído, mas também as experiências cidadinas, constituindo uma questão fundamental para os modernos, modificações irrefragáveis resultadas, sobretudo, pela citada Revolução Industrial tornando a cidade uma imensa arena de contendas acerca do futuro tecnológico da sociedade (GOMES, 1994).

Visto isso, nota-se que o avanço da tecnologia é incontestável, além de ser um componente importante para a humanidade. Durante muito tempo, a guerra era travada corpo a corpo e seu poder destrutivo estava limitado à força dos seres humanos, mas hoje se desenvolveu uma tecnologia bélica para matar em ritmo industrial. Pode-se observar neste conto, uma crítica às técnicas cada vez mais eficazes da arte de matar, cada vez mais presente na vida moderna. Dessa forma a narrativa retorna ao horror das guerras tecnológicas, que procuram as formas mais eficientes de matar sem sujar as mãos.

Moacyr Scliar nessa versão moderna de bestiário imita em tom de gozação o discurso moralizador e a descrição “científica” medieval, como base para uma crítica irônica. Afinal a ironia“ tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não

provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Desse modo, apesar de conferir uma grande leveza à maior parte de suas narrativas, Scliar apresenta uma espécie de humor amargo, que não esconde, antes torna evidente, a grande melancolia que perpassa toda sua obra:

O humor é, portanto, extremamente crítico, ácido, com a intenção de acutilar a sociedade opressora, que não integra os seus valores culturais. Por isso, forçosamente depois de uma atitude de desespero, alienação mitológica, apocalíptica, messiânica que dá vida ao sonho, há uma desmistificação da realidade e uma gradual atitude de descrença (CORREIA, 2005, p. 230).

Assim, uma das ironias basilares encontrada nesse conto está ligada ao fato do orgulho de Armando, seu cão, se tornar o responsável por sua morte. Isso porque, de tal animal destaca-se invariavelmente, desde os bestiários medievais, a fidelidade a seu dono, mas, no conto, é justamente o oposto que acontece.

Já em “Coelhos” há a história de Alice, que, inicialmente, se lembrou da história que seu marido contava: “a dos coelhos, que tendo relações com a coelha”. Disse a ela: “Está muito bom, negrinha, não foi?” (SCLIAR, 2004, p. 27).

No conto, Alice perdeu a noção do tempo. “Que dia é hoje? Quarta ou quinta feira. Tinha trinta e dois anos, vinte e dois, ou doze? não sabia”. Seu marido a esta hora devia estar na estrada. Possuía um carro enorme, um Dodge preto. Ela não gostava, mas dizia ele: “Gerente de fábrica de conserva deve ser conservador”. Eles viviam numa casa branca, isolada no alto da colina. Fazia frio. Pensou em vestir o vestido de lã branco. Ela se vestia bem. Sobressaltou-se ao olhar no espelho, já estava vestida. Ela ia se encontrar com o marido às oito (SCLIAR, 2004, p. 29).

Uma noite, foram visitar o sócio do marido. “Apresento-te meu sócio, negrinha. Coelho, esta é a minha esposa”. Coelho! Riu. Riram todos. Ao se lembrar do coelho que ganhou do pai, desceu para garagem, tirou o carro branco, presente do marido e sobre o banco um coelho de pelúcia. Pôs-se a descer a estrada pedregosa e enevoadada. “É tarde! É tarde!” O grande Dodge vinha correndo. O marido com os dedos crispados na direção. Cacos de vidro entravam em sua garganta. “É tudo tão rápido, não foi?” – murmurou ela, e fechou os olhos (SCLIAR, 2004, p. 30).

Não há como ler o conto sem se lembrar de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1999). Assim como no país das maravilhas, a Alice de Scliar não se furta a

experimental a falta de sentido, pois esse é um traço da criança: ir contra o sentido para construí-lo.

- Tenho trinta e dois anos, vinte e dois, ou doze?
 “Que dia é hoje?” (SCLIAR, 2004, p. 27).

- Podia-me dizer, por favor, qual é o caminho para sair daqui? - perguntou Alice.
 - Isso depende muito do lugar para onde você quer ir. - disse o Gato.
 - Não me importa muito onde... - disse Alice.
 - Nesse caso, não importa por onde você vá. - disse o Gato (CARROL, 1999, p. 46).

O insólito constitui a base deste conto, embora parta do real. A perda do contato temporal do homem que corre em busca do tempo, faz com que esse se perca. Desse modo, a presença do fantástico é empregada com o objetivo de denunciar a falta de sentido da personagem que não se enquadra no momento vivido.

Assim como Lewis Carroll, Scliar, diferentemente de muitos autores, pois não escreveu uma história concisa, com uma trama linear, apropriou-se de elementos figurativos, subjetivos e, muitas vezes, subliminares para recontar uma espécie de delírio.

Cada elemento escolhido por Scliar revela desejos, segredos e turbulências próprias da mente humana. A história do conto manteve, nas mãos de Scliar, todo o surrealismo de Lewis Carroll, com a presença de figuras, muitas vezes, ou na sua maioria, incompreendidas pelas crianças, e que mesmo os adultos precisam parar para refletir sobre.

Várias são as ferramentas empregadas por Scliar para a construção do fantástico em sua obra. Todas bem empregadas artisticamente, levando o leitor a hesitar sobre a realidade do conto. A obra apresenta inúmeros aspectos simbólicos, tais como o constante contraste de cores, como se pode notar em alguns trechos do conto a seguir transcritos:

[...] Era uma bela casa, espaçosa, construída em sólida pedra **branca** e madeira **escura**. A cerração cobria tudo, como um mar **branco**... “Que frio! Vou por um vestido de lã **branco**. Dirigiu-se ao guarda-roupa, abriu as pesadas portas de cedro **escuro** (SCLIAR, 2004, p. 27 – grifo nosso).

[...] Correu à garagem, tirou de lá o pequeno carro **branco**.
 [...] Possuía um carro enorme, um Dodge **preto** (SCLIAR, 2004, p. 27 – grifo nosso).

[...] Estendeu precipitadamente a mão, derrubando a xícara. Uma mancha **preta** de café espalhou-se sobre a toalha **branca**. Atrás do bule: um coelhinho **branco** de pelúcia (SCLIAR, 2004, p. 27 – grifo nosso).

Moacyr Scliar inicia o conto resgatando uma qualidade tradicional dos coelhos: “O coelho é um animal de coito rápido”. Assertiva essa provinda do livro 8 de *História Natural* de Plínio, o Velho, que menciona acerca da rapidez do coito desses animais e de sua enorme fertilidade.

Isidoro, acreditando que a denominação da palavra podia conter em si informações sobre a própria realidade referida, afirma que o nome “coelho” provém do latim *caniculi*, significando cães pequenos, porque são tomados quando monitorados por cães (SEVILHA, 1994).

Segundo Joyce Salisbury ao tratar da questão da utilização de animais para representar características humanas, a partir do século XII, a mentalidade medieval associava os animais a importantes metáforas, tornando-os “guias para as verdades metafísicas, como exemplares humanos¹⁵” (1999, p. 103).

Como se vê, Scliar utiliza, em seus contos, tanto a recorrência aos bestiários medievais quanto a outras ferramentas de ficção: realismo fantástico, alegorias, zoomorfização do homem e personificação de animais, tudo isso para construir um discurso polifônico e se posicionar como crítico da realidade.

Neste pequeno conto, são apresentados implicitamente dois importantes animais presentes na simbologia bestiária medieval. Por um lado, o cordeiro, símbolo de submissão e passividade, na figura da esposa, Alice, e seu marido, no papel de lobo, conforme é possível perceber no seguinte trecho:

[...] Que frio! Vou por um vestido de lã branco (SCLIAR, 2004, p. 30).

[...] Um homem forte de espessas sobrelhas negras e dentes poderosos. Um **lobo** solitário. Estreitava-a entre os braços peludos. [...] Os dentes poderosos arreganhados, brancos, brancos (SCLIAR, 2004, p. 30 – grifo nosso).

Sobre o cordeiro, vale lembrar que este representa uma importante figura do ideário cristão que se remete à figura do *Agnus Dei*, o cordeiro de Deus, Jesus Cristo. A respeito do tema em comento, Joyce Salisbury assim relata o pensamento medieval corrente:

Desde os primeiros dias cristãos, os cordeiros eram fortemente carregados com simbolismo. Cristo foi tanto o cordeiro de Deus quanto o bom pastor reunindo os fiéis ao rebanho. O cordeiro permaneceu como símbolo para o melhor no auto-sacrifício conforme a tradição cristã. S. Francisco (sempre simpático a todos os animais) gostava particularmente dos cordeiros, porque, como escreveu seu biógrafo S. Boaventura, os cordeiros “apresentam um reflexo natural da misericordiosa mansidão de Cristo e o representam no simbolismo das Escrituras¹⁶” (SALISBURY, 1994, p. 132).

¹⁵ [...] as guides to metaphysical truths, as human exemplars.

¹⁶ From the earliest Christian years, lambs were heavily laden with symbolism. Christ was both the lamb of God and the good shepherd gathering the faithful into the flock. The lamb remained the symbol for the best in self-sacrifice in the Christian tradition. St. Francis (always sympathetic to all animals) was particularly fond of lambs because as his biographer, St. Bonaventure, wrote, lambs “present a natural reflection of Christ’s merciful gentleness and represent him in Scriptural symbolism”.

Sob esse ponto de vista, “os cordeiros eram considerados estúpidos e covardes, quase que merecendo aquilo que recebiam¹⁷” (SALISBURY, 1994, p. 132). É possível demonstrar isso no manuscrito Ba 53: Não nos causa grande admiração, se o lobo come o cordeiro¹⁸ (BRAGANÇA JÚNIOR, 2006, p. 6).



Figura 13: O lobo.
(Aberdeen Bestiary)

Na ilustração acima o lobo se aproxima de um pequeno curral para ovelhas como um cachorro, furtivamente e silenciosamente, sem despertar o pastor. Seus olhos, segundo descrito nos bestiários, brilham a noite como lâmpadas.

O lobo, visto pela perspectiva da imagística medieval, prende-se ao caráter negativo a ele imposto. Desde a fábula 1 do livro I de Fedro, cujo título seria *Lupus et agnus*, já seria enfatizado a respeito de sua atitude agressiva e cruel sobre os mais fracos. Ele carrega consigo a injustiça à ordem social em consequência de sua descomunal ambição, fato este que o fez perder sua altivez (BRAGANÇA JÚNIOR, 2007, p. 22).

Convém observar que, conforme Salisbury, o lobo não era repreendido por ser predador, já que, “afinal de contas, a guerra – ocupação predatória – era privilégio da classe nobre; era sua razão de existência. Aquela classe favorecia seus animais de caça acima de todos os outros, preferia em suas caçadas, e em um nível simbólico, o leão, como o predador

¹⁷ Sheep (and lambs) were considered stupid and cowardly, almost deserving whatever they received.

¹⁸ Si lupus est agnum, non est mirabile magnum.

mestre, acima de todos os outros”¹⁹ (1994, p. 130). Contudo, por causa de sua insaciável voracidade seu prestígio foi sendo perdido. Salisbury assim menciona a fábula medieval do pregador e do lobo, que bem explicita o caráter de insaciabilidade de tal animal numa fábula em que

[...] um pastor tenta ensinar ao lobo o alfabeto (talvez para melhorar seu caráter). O lobo concentra tempo bastante para aprender a letra C, mas quando ele é perguntado como aquilo poderia ser pronunciado, ele responde “cordeiro”, revelando que sua mente não tinha se libertado do seu estômago²⁰ (1994, p. 130-131).

Há no conto de Scliar, uma aproximação com a fábula de Marie de France em que proporciona outra consideração a respeito do animal, a partir de um ponto de vista mais ligado à natureza, apresentando o cordeiro, como vítima natural de seus predadores, sobretudo, do voraz *Canis lupus*, o lobo, como se depreende dos seguintes trechos

O lobo então apanhou o tão pequeno cordeiro,
Estraçalhou o pescoço, tudo extinguiu²¹ (SALISBURY, 1994, p. 132).

Já no conto:

Foi então que viu o grande Dodge preto crescendo à sua frente. O marido, dedos crispados na direção, rindo – os dentes poderosos arreganhados, brancos, brancos. Os cacos de vidro varando-lhe a garganta, os ferros esmagando-lhe o peito. É tudo tão rápido, não foi? – murmurou ela, e fechou os olhos (SCLiar, 2004, p. 30).

Desse modo, embora os contos de Scliar não incluam textos com as marcas formais dos bestiários – descrição de um animal com uma lição acoplada – apresentam várias marcas que revelam a influência dos bestiários. Em “Coelhos” é possível verificar acerca da “natureza” dos cordeiros na figura de Alice, uma vez que, no âmbito do imaginário popular medieval, tais animais necessitavam de um amparo e uma atenção em especial por parte dos criadores, possivelmente, em razão de sua mansidão e passividade perante o homem e seus predadores naturais, especialmente do lobo. Desse modo, Scliar explora esse atributo do

¹⁹ After all, war – the predatory occupation – was the privilege of the noble class; it was their reason for existence. That class favored their hunting animals over all others, and on a symbolic level they placed the lion, the master predator, above all others.

²⁰ [...] a preacher attempts to teach the wolf the alphabet (perhaps to try to improve his character). The wolf concentrates long enough to get the letter C, but when he is asked what that might spell, he answer “lamb”, revealing that his mind has not been raised from his stomach.

²¹ The wolf then grabbed the lamb so small,
Chomped through his neck, extinguished all.

cordeiro, animal inerte e covarde, equiparando-o com a mulher, que sofria sem reagir às injustiças cometidas por outros.

Como é notável, as figuras dos animais ocupam grande destaque na ficção de Scliar. O homem animaliza-se e desumaniza-se. Por vezes, os animais são os próprios personagens da narrativa, como no conto “A vaca”, em que é mostrado um naufrágio ao largo da costa da África, em que se salvaram um marinheiro e uma vaca, Carola. Durante a madrugada com o raiar do sol, o rapaz, agarrado aos chifres da vaca deixou-se conduzir a uma ilha arenosa, deserta, com “poucas árvores raquíticas” (SCLIAR, 2004, p. 31).

Sentiu fome. Chamou a vaca Carola, ordenhou-a “e bebeu leite bom, quente e espumante”. Naquela noite dormiu abraçado à vaca e teve “sonhos reconfortantes”. Sentia mais fome. Gradativamente foi comendo as partes tenras de Carola. A vaca contentava-se em lamber os ferimentos sem dar um mugido. Teve cuidado para não ferir os órgãos vitais. Depois, com pedaços do couro de Carola fez roupas, sapatos e um toldo para abrigar-se do sol e da chuva. Atrou a vaca num velho arado e lavrou um pouco de terra. Usou o excremento dela como adubo e ossos como fertilizante. Plantou alguns dentes de milho que tinham ficado nas cáries da dentadura de Carola. “Na festa de São João, comeu canjica” (SCLIAR, 2004, p. 32).

Na primavera, arrancou um dos olhos da vaca e bebeu-o com a água do mar. Teve visões voluptuosas. Transportado de desejos, aproximou-se dela. “E ainda desta vez, foi Carola quem lhe valeu”. Um dia avistou um navio no horizonte. Arrancou um dos chifres de Carola e soprou-o como berrante, “mas não obteve resposta”. Pôs fogo no ventre da vaca. Ela incendiou-se, o rapaz “julgou ter visto uma lágrima. Mas foi só impressão”. O navio voltou à ilha. Recolheram-no. Ele “apanhou um montículo de cinzas fumegantes”, e deu adeus à Carola. Julgaram-no louco (SCLIAR, 2004, p. 33).

Em seu país natal, enriqueceu. Tornou-se granjeiro “dono de um tambo com centenas de vacas”. Tinha pesadelos todas as noites. Aos quarenta anos viajou para a Europa de navio. No “tombadilho iluminado pelo luar”, ficou olhando o mar, viu uma ilha no horizonte. Alguém lhe diz - alô - “Voltou-se. Era uma bela loira, de olhos castanhos e busto opulento. - Meu nome é Carola - disse ela” (SCLIAR, 2004, p. 33).

Nesse conto, aparece um dos animais de enorme valia e utilidade para o homem, a vaca, que contribuiu, significativamente, para a economia humana em todas as épocas da história, especialmente na medieval. Considerada grande fornecedora de alimento e por ser empregada na aragem de terrenos até mesmo na atualidade, a vaca era, e ainda é considerada um animal doméstico, cuja dispersão em territórios europeus já estava consolidada desde o

início do período medieval. Seu grande valor para a Idade Média era, portanto, indiscutível, se o foco tratado fosse de maneira econômica.



Figura 14: O boi.
(*The medieval bestiary, British Library, Cotton Tiberius*)

Sua importância como bem material é reconhecida por Joyce Salisbury (1994, p. 34) quando descreve que era classificada em códigos como animal de alto nível, embora não tão alto quanto os animais de caça, pois “depois dos animais de guerra ou de caça, os mais valorizados eram aqueles utilizados para o trabalho. Bois e éguas faziam a maior parte do trabalho duro da aragem, extremamente estressante, para separar os grãos das cascas, e para puxar carruagem²²”.

Assim como nos bestiários, também ocorre no conto analisado:

Quando a carne começou a escassear, atrelou a vaca a um tosco arado, feito de galhos, e lavrou um pedaço de terra mais fértil, entre as árvores.
Usou o excremento do animal como adubo. Como fosse escasso, triturou alguns ossos, para usá-los como fertilizante.
Semeou alguns grãos de milho, que tinham ficado nas cáries da dentadura de Carola. Logo, as plantinhas começaram a brotar e o rapaz sentiu renascer a esperança (SCLIAR, 2004, p. 33).

Nesse sentido, o marinheiro serve-se da vaca para tirar seu sustento do trabalho no campo, utilizando-a como instrumento para a realização de seus afazeres.

Álvaro Alfredo Bragança Júnior (2006, p. 06), traçando considerações acerca da utilização de algumas espécies animais no discurso paremiológico, relata outra visão medieval da figura masculina desse animal, que consistia em inseri-lo, do mesmo modo como se fazia

²² After animals for war or hunting, the most value were animals that were used for labor. Oxen and mares did much of the hard work of plowing, harrowing, threshing, and pulling carts, and all the codes ranked them highly, though not as highly as the hunting animals.

com o cordeiro, dentro da história do cristianismo, pois conforme os textos da época examinados por Jeffrey Russell um boi nunca seria possuído pelo demônio, pois o animal em questão encontrava-se presente no nascimento de Jesus e mais ainda, “além de suas associações com o nascimento de Jesus, o boi era provavelmente um animal tão mundano, tão associado à propriedade, para ser unido à presença diabólica²³” (SALISBURY, 1994, p. 141).

De fato, esse grau de “mundanidade” fez com que a figura da vaca, no decorrer do período medieval, adquirisse contornos de “inferior”, quer dizer, que apresentava precisamente as qualidades do trabalho subserviente. A partir de comparações com os camponeses (servos) da gleba e demais tipos de vassallos, pode-se atribuir então a esse animal a representação metafórica pertencente à classe serviçal, o que se faz perceptível a partir do acima exposto (BRAGANÇA JÚNIOR, 2006, p. 06).

Joyce Salisbury trabalha essa equação, lembrando que os animais que serviam, principalmente, como comida eram menos valorizados que os animais de trabalho. Por exemplo, nas leis de Alaman, a vaca (primariamente um animal de alimento), foi avaliada em um terço da quantidade de um cavalo de tração e os Burgúndios avaliavam as vacas, carneiro, e porcos igualmente por volta da metade do valor de um animal para tração. Os Burgúndios avaliavam as vacas, carneiro, e porcos igualmente, mas cabras, as quais eram quase do tamanho de um carneiro, valiam somente um terço tanto quanto os outros animais de alimento²⁴ (SALISBURY, 1994, p. 34).

Através de um provérbio medieval, *Bos fenum comedit, cum pectoris ira recedit*, “o boi come o feno, quando a ira de seu peito se afasta” exemplifica-se o animal em aparente sossego, contudo fazer referência a uma *ira pectoris* anterior, que leva à suposição de uma provável experiência de sublevação contra sua vida - metaforicamente, a posição social do homem medieval -, no intuito de afirmar que a alimentação como sustento era tudo que o medieval poderia almejar (BRAGANÇA JÚNIOR, 2006, p. 06).

A forma metanarrativa da *mise en abyme* aparece, também, em “A vaca”, em que o desenvolvimento da narrativa cria ao leitor uma ilusão de profundidade, de estar desfalecendo em abismo.

²³ Beyond its associations with Jesus’ birth, the ox was probably too mundane an animal, too associated with property, to be linked to diabolical presence.

²⁴ Animals serving primarily as food were valued less than laboring animals. For example, in the Alaman laws, a cow (primarily a food animal) was valued at one third the amount of a draft horse, and the Burgundians value cows, sheep, and pigs equally at about half the rate of a draft animal. The Burgundians valued cows, sheep, and pigs equally, but goats, which were about the size of sheep, were worth only one third as much as the other food animals.

Encontra-se a presença do erotismo nesse conto, exemplificada pela relação entre o marinheiro e a vaca, onde se mostra que a vaca vive, simbolicamente, a opressão e a exploração machista por intermédio do marinheiro. O rapaz come literal e metaforicamente a vaca, ou seja, Carola. Aproveita-a de diversos modos, utiliza-a em benefício próprio e por fim, sacrifica-a, sem receio, para salvar-se.

O conto retrata a falta de sensibilidade afetiva para tematizar de maneira mais aguda a aceitação de um estado de dependência e a corrosão do diálogo, sendo uma outra forma de violência gerada pela modernidade.

Ao se perceber que a narrativa é organizada a partir da indiferença expressa pelo marinheiro em relação à sua *companheira*, Carola, o que se tem é um retrato das mudanças de valores nas relações familiares e afetivas, tema constante nas obras do autor. A atitude do marinheiro demonstra o descaso no que se refere às necessidades básicas da vaca, e causa um maior estranhamento, pelo fato de que foi graças a Carola que o mesmo conseguiu sobreviver ao acidente, visto que não era bom nadador.

Na maioria das narrativas curtas de Moacyr Scliar, é possível observar e discutir a temática da identidade cultural do homem, através de dois expedientes: a ironia e o fantástico. A respeito da brecha por onde se insinua a ironia, o crítico literário Malcolm Silverman enfatiza:

A característica fundamental de Scliar é a ironia, não a do tipo relativamente sutil de um Machado ou de um Eça, mas a ironia vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea. Ele combina a fantasia infantil e o escapismo adulto, adicionando ainda uma melodramática ou tragicômica percepção da insensatez humana. Neste contexto, sua ironia, oscilando entre o ridículo e o sublime, demonstra ser particularmente rica em imagens simbólicas (1978, p. 170).

Dessa forma, Moacyr Scliar ao evidenciar o comportamento social, o faz com noções de absurdo e de sobrenatural, buscando uma perfeita harmonia entre a ironia e a crítica à conduta do indivíduo. Em “A vaca”, essa característica está presente na seguinte passagem:

Os dias foram se passando e o rapaz cada vez mais se apegava à vaca. “Vem, Carola! Ela vinha, obediente. Ele cortava um pedaço de carne tenra – gostava muito de língua – e devorava-o cru, ainda quente, o sangue escorrendo pelo queixo. A vaca nem mugia. Lambia as feridas, apenas. O marinheiro tinha sempre o cuidado de não ferir os órgãos vitais; se tirava um pulmão, deixava o outro; comeu o baço, mas não o coração, etc (SCLIAR, 2004, p. 32).

Aqui, pode-se perceber a ironia presente na narrativa de Scliar, uma vez que o sarcasmo está atrelado ao comportamento do marinheiro, pois, se observava os órgãos vitais da vaca, era, unicamente, com a intenção de não por fim à sua fonte de alimento, ou seja, a

única preocupação da personagem refere-se ao seu próprio bem-estar. Desse modo, de uma acidez demasiado forte, o humor judaico pode ser encontrado na ridicularização de ambas as personagens.

A fraqueza e covardia do animal em não sair do estado de submissão à seu dono, não obstante, foram associadas, metaforicamente, a uma total falta de iniciativa, que carregaria, então, a imagem que, desde a Idade Média até os dias atuais, se tem deste animal dócil, porém estúpido.

No conto, o ciclo da vida, nascimento e morte já estaria preparado para a vaca, que deveria simplesmente segui-lo, já que sua roupagem estaria adequada às suas funções de servir ao seu senhor, o marinheiro, assim como se lia nos bestiários do período medieval.

O tema da submissão é mostrado com a relação cultivada pelo marinheiro e Carola, com um relacionamento pobre, de dominador e dominada, de opressor e oprimida. Como já visto, há tempos os animais aparecem como imagens refletidas, metáforas, símbolos do próprio homem, com seus sentimentos sublimes e execráveis. Assim, sabendo que a posição da mulher não é, particularmente, beneficiada na religião judaico-cristã, é possível afirmar que esta foi simbolizada pela figura da vaca. Todos os sacrifícios que o animal sofre, em proporção crescente, aponta o alto grau de degradação feminina, ou seja, da mulher que, meramente, vive para servir o outro.

Como se vê, Moacyr Scliar, com seu “bestiário moderno”, vê os bichos, de um modo geral, como seres providos de inteligência e sensibilidade, projetando neles sentimentos e conflitos humanos, às vezes ironizando, outras vezes aproveitando o estilo moralizante dos bestiários. Fato este que mostra a presença de sugestões buscadas à herança do ideário bestiário medieval, todavia, apresentando modulações, visto que são marcadas por outro contexto.

2.5 *O carnaval dos animais: muito além de um livro fábulas*

Os diversos tipos de violência humana parecem expor-se agressivamente nos recônditos de todas as camadas sociais nos contos de Moacyr Scliar como é visível nesta análise, em que se nota uma violência pública e perniciosa. Propositalmente, ele parodia a vida e o homem modernos e a visão de uma sociedade confusa, caótica, obrigando o leitor a depreender das entrelinhas os sentidos que quer evidenciar. Fato este que fez com que o autor se transformasse numa espécie de matriz da narrativa fantástica brasileira, disseminando sua influência em diversos outros escritores.

Nestes contos de Moacyr Scliar, que surpreendem como “teatro de uma guerra de relatos” como diz Michel de Certeau (1997), levanta um repertório de temas contemporâneos: a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo e às relações de poder, na cidade atual.

O escritor retoma, eficazmente, elementos do simbolismo animal e a arte de contar histórias à proporção que sua obra reúne elementos tradicionais como o vigor do enredo, a perfeita caracterização das personagens, o clímax, o suspense, processos formais modernos como a mistura de gêneros, a descontinuidade cronológica e as mudanças bruscas de ponto-de-vista. Além de desafiar “as noções de coerência cultural, fazendo da alteridade um privilegiado ponto de observação para o entendimento da diversidade” (VIEIRA, 2000).

Além disso, os animais de Moacyr Scliar têm um sentido mais amplo e especial: representam forças sobrenaturais que se manifestam interferindo no mundo dos homens, forças de extremo poder na determinação da sua vida. Às vezes, são forças que se revestem de um poder mítico, que condiciona a sobrevivência e evolução transformativa da vida do homem no mundo. Por vezes, não é só o animal propriamente dito, mas também a natureza, num sentido mais amplo que, com um animismo de força natural, através dos instintos e projeções, se revela inclusivamente no homem e nas suas criações (FONSECA, 1981).

Após a análise do simbolismo animal, alinhavando alguns elementos dos contos de Moacyr Scliar, se destaca o fato de que não é possível ver o autor como um mero retratista da sociedade. Ele mergulha profundamente no drama do desencontro paradoxal do homem (LUCAS, 1970). Sua obra apresenta maiores sutilezas, temas mais complexos e ricos, como os avanços tecnológicos e a submissão da mulher perante o homem.

Na literatura de Moacyr Scliar, permeada pelo universo da violência e das mazelas existentes na sociedade, mais que um interlúdio, o conteúdo lírico que extravasa os conteúdos da subjetividade surge como um elemento intensivo em relação à realidade descrita. Tendo

em vista que não só “a paródia e a ironia são os traços característicos de Scliar; com elas convive, de modo estranhamente exuberante, um toque poético capaz de se manifestar até mesmo diante dos momentos mais terríveis da miséria humana” (VOGT, 1979).

Dessa forma, *O Carnaval dos Animais*, extremamente sugestivo a partir do título, foge de sua premissa inicial, uma vez que espera-se folhear um livro de fábulas, no sentido tradicional do termo. Todavia, o que acontece na verdade é que, ironicamente, esses contos não utilizam apenas as técnicas e recursos daquele gênero, no primitivo sentido alegórico que ele encorpa: a criação de um mundo animal anímico, sucedâneo ao do homem, para com intenções satíricas e/ou cômicas criticar, com fins morais, os valores da sociedade humana. Isso porque, aqui o homem se coloca frente aos desafios da natureza e do próprio homem numa situação de competição interativa, criando os seus mitos de força e sucumbindo-se a eles (FONSECA, 1981).

É nesta vivência do choque que está retratada a sociedade possuidora de várias vozes, considerando o espaço citadino como o lugar por excelência de relações entre seus habitantes, em que o desapontamento do escritor é manifesto, num sentimento de impotência e melancolia social, que distancia cada vez mais o sonho da realidade. As personagens que buscam a vitória frustram-se, e as que não o fazem vivem resignadas dentro do sonho. Depara-se, assim, com a obra de Scliar, dividida entre o fantástico e o real, mergulhada, profundamente, na polêmica das questões políticas, sociais, econômicas e mentais que assolam a sociedade urbana.

Assim, a experiência urbana, no plano da ficção, em Moacyr Scliar se dá sob signo da velocidade, do dinamismo, da violência do movimento e do caráter multiforme dessa experiência. Na busca de decifrar o indivíduo na sociedade por intermédio do simbolismo animal medieval, se percebe que os textos revelam e constituem um verdadeiro liame entre ficção e realidade, cuja retórica que o discurso ficcional veicula na lógica das aparências. Atuam, neste sentido, como um bestiário do século XX, seduzindo e desafiando o leitor a refletir sobre o narrado e dele abstrair conclusões.

3 O BESTIÁRIO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS

Pergunte, porém, aos animais,
 e eles o ensinarão,
 ou às aves do céu, e elas lhe contarão;
 fale com a terra, e ela o instruirá,
 deixe que os peixes do mar
 o informem.
 Quem de todos eles ignora
 que a mão do SENHOR fez isso?
 Em sua mão
 está a vida de cada criatura
 e o fôlego de toda a humanidade.

JÓ, 12:7-10

3.1 A poesia lírica

O presente capítulo tem como objetivo verificar a presença do simbolismo e do imaginário bestiário medieval na poesia de Manoel de Barros. Todavia, antes de uma análise propriamente dita, surge a seguinte pergunta: O que vem a ser poesia? São diversas as definições de poesia oferecidas por inúmeros estudiosos do assunto. Nesse sentido, Octavio Paz diz que:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio. Diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero (...). obediência às regras; criação de outras. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. (...) o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal (1982, p. 15).

Pela definição de Paz, nota-se que poesia é a arte revolucionária, que pode transformar o mundo. Obediência às regras e criação de outras. Dentre diversas outras definições de poesia, vale mencionar também a de Ezra Pound (2001, p. 40), em *ABC da literatura*, para a qual “literatura é linguagem carregada de significado. A grande literatura é, simplesmente, linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. Começo com a poesia porque é a forma mais condensada de expressão verbal.”

Pound explica que Basil Bunting, poeta inglês, autor de *Redimiculum Matellarum* e *Poems*, ao folhear um dicionário alemão-italiano, verificou que a ideia de poesia como concentração é tão antiga quanto a língua germânica. O verbo alemão *dichten* corresponde ao

substantivo *dichtung*, significando poesia, foi traduzido por um verbo italiano cujo sentido é condensar.

Ainda acerca da poesia, é possível verificar, segundo Ana Maria Lisboa de Mello, que

Poesia é símbolo ou expressão simbólica, linguagem que se oculta e se mostra, ao mesmo tempo; poesia é ritmo que faz pulsar as palavras e possibilita o retorno a um tempo original, no ato de criar e em cada ato de leitura; expressão simbólica e movimento rítmico associam-se para proceder a uma revelação (2002, p. 53).

Assim, por intermédio da poesia é possível proporcionar ao homem um encontro consigo mesmo. Esse encontro pode ocorrer quando o poeta traz para seus poemas algo que é motivo de conflito para o ser humano, exprimindo, assim, como o próprio homem se comporta diante de seus conflitos e, sobretudo, diante de si mesmo e do mundo.

É preciso descer, ir ao fundo de si mesmo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude. A palavra poética pode brotar depois de eras de seca. Mas qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição. Falando disso ou daquilo, do morrer ou do nascer, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E sendo ritmo é imagem que abraça os opostos (PAZ, 1982, p. 179).

A poesia, mais especificamente a poesia lírica, suspende o tempo comum, ou melhor, ela é a ruptura desse tempo. Nesse sentido, ela é uma espécie de revolução. Segundo Bosi (2000, p. 169):

[...] a poesia resiste à falsa ordem, que é a rigor, barbárie e caos. Resiste ao contínuo harmonioso pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

É nesta direção que caminha a poesia de Manoel de Barros, haja vista que o autor desconstrói as coisas do seu significado mais habitual, com vistas a expressar-se com uma nova linguagem. Trata-se de arrancar as palavras dos clichês. Por isso, propõe uma poética que vai levar a linguagem às últimas consequências, pois vai desabrigar a palavra de seu sentido usual. Na verdade, o que o eu lírico faz é se remeter ao próprio sentido da poesia. É dizer que a poesia é linguagem que quer o avesso do avesso, ou seja, que quer deslocar ao máximo a representação da realidade, para que essa possa de fato se revelar no seu sentido mais originário. Nas próprias palavras de Barros:

Será que os absurdos não são as maiores
virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais
carregados de poesia do que o bom senso? (BARROS, 1999a).

Na poesia de Manoel de Barros, vê-se que o poeta realça a superioridade da palavra, pois “poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras” e a função da poesia é “promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1996, p. 309).

Tem-se, então, a exposição de um paradigma que figura por praticamente toda a obra do autor: a recusa aos grandes temas, a elevação do desimportante à categoria poética; assinalam, também, as filiações poéticas que, possivelmente, influenciam as escolhas de Barros para sua composição.

Nesse sentido, em Manoel de Barros é possível verificar uma poesia que busca o originário, que subverte a linguagem para apresentar o “real”, pois é construída a partir da negação. Afinal,

A poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana, aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. (PAZ, 1982, p. 180).

A escolha de Manoel de Barros justifica-se, então, além da constatação de uma presença contínua de motivos imaginários e simbólicos da imagem e do mundo animal em sua poesia, mas também pela maneira singular com que os aborda, sem comprometer-se com dogmas, credos ou verdades absolutas, motivando-se, muito mais, por um imaginário aberto a múltiplas ligações do homem com a natureza.

Barros também foi selecionado por ser visto como um homem que vive numa encruzilhada de culturas em que a identidade brasileira é construída, num constante processo de transformação. Afinal, Campos Filho (2002), em diálogo com Victor M. Toledo, afirma que a cultura pantaneira contemporânea é uma síntese da tradição e da modernidade trazida pelos povos que para lá foram, significando, então, transformação.

Visto isso, neste capítulo da dissertação, propõe-se discutir poemas de *Arranjos para assobio*, de Manoel de Barros, observando determinados recursos poéticos utilizados pelo autor, característicos da poesia contemporânea, como a busca incessante da palavra poética, o uso da metalinguagem na descrição do processo de produção poética e do que é poesia. Assim, a intenção principal dessa parte do estudo consiste em elucidar o bestiário de

Barros, observando a questão de sua influência motivacional e simbólica, que fazem coro ressonante do imaginário medieval.

Todos estes aspectos apontados acima serão desenvolvidos no decorrer da análise. Citá-los, como será feito a seguir, e assinalar alguns de seus aspectos serve apenas para situar o leitor e introduzi-lo na problemática das obras.

3.2 Manoel de Barros, poeta por natureza

Manoel de Barros surge no panorama das letras nacionais em 1937, com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado* e segue até a sua obra mais recente, *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) sendo que grande parte de sua obra foi escrita fora de sua terra natal. A poesia de Barros, em seu enredamento, apresenta um conjunto de informações favoráveis à compreensão do ser humano e por não se ajustar ao raciocinar retilíneo, clama por um retorno ao originário do pensar. Desse modo, busca uma atitude de apresentação, que converge o sentir e o pensar em um impartível conjugar dos contrários (PRIOSTE, 2006, p. 13).

Para elaborar sua poesia, o poeta pratica uma transgressão gramatical, ao mesmo tempo em que brinca com as palavras, como “um menino a brincar no terreiro”. Trata-se de “promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 2002, p. 47). É pela palavra que ele se orienta ou desorienta seu interlocutor a interpretações (abstratas ou concretas). Pelo fato de o poeta contrariar a gramática, tem a liberdade para criar palavras e ser motivado por elas para o encontro com o novo. Assim, esse tratamento constitui a matéria-prima de sua poesia, sobretudo, aquelas desgastadas, “prostituídas, decaídas” que, com prazer, Barros arruma-as “num poema, de forma que adquiram nova virgindade” (GUIZZO, 1992, p. 310).

O poeta apresenta um universo nada urbano: anhumana, pacus, beija-flor de rodas vermelhas, gravanhas, águas, pedras e árvores, que juntos compõem um verdadeiro ecossistema simbólico. Em decorrência disso, é perceptível um determinado efeito de estranhamento para quem habita em grandes cidades. Ele é porta-voz de um mundo que não é frequente aos cidadãos. O cenário do qual parte sua voz é o do mato embrenhado, das extensões dos rios. Tudo se misturando num processo de troca e sinestesia (RODRIGUES, 2006, p. 19). Um local ancestral, onde seres miúdos e animais silvestres reinam e compõem

um bestiário particular, fazendo o leitor enxergar o Brasil tanto em sua geografia física quanto em sua geografia humana, a fim de o poeta executar seu trabalho com a linguagem sem restrições.

Sabe-se que a imagem do animal apresenta uma realidade poética carregada demasiadamente, pois desde a origem da poesia ocidental, o animal é visto como a contraparte não-humana, mas animada e, portanto, digna de uma maior consideração existencial e filosófica. Isso leva às mais antigas cosmogonias míticas e históricas do mundo antigo, de permeio com a ressignificação na sequência das manifestações do pensamento cultural moderno, em que, velhas crenças da tradição medieval sobre a natureza e os animais foram paulatinamente revistos. Fato este que induz o leitor a estudar o assunto sem desconsiderar as suas reinterpretações, feitas, principalmente, numa época de maior virulência filosófica e cultural da Idade Média, através do escolasticismo, que deixaria como legado sua influência nos quadros do conhecimento da história, da cultura e ideologia ocidentais (FONSECA, 2003, p. 174).

Assim, a imagem do animal torna-se exegeticamente reinterpretada, vindo a ser, neste contexto, indispensável considerar os bestiários como verdadeiros repositórios da mentalidade medieval. Desse modo, faz-se permitido entrever que, muito desse imaginário e simbolismo animal, recorrente da tradição bestiária medieval, encontra-se presente, de maneira bastante significativa, na poesia brasileira contemporânea, tornando possível afirmar que todo o imaginário e simbologia acerca do universo animal pode ter explicações vazadas na história das ideias da cultura europeia. Portanto, essa constante reorganização simbólica se torna excessivamente complexa, fazendo jus a uma devida averiguação.

Em sua poesia, Manoel de Barros mostra como não afligir a natureza. Então, vive-a harmonicamente e na busca de discernir, de maneira prática e empírica, virtudes atribuídas à fauna e flora brasileiras e sua função ideologicamente doutrinária, demonstra como o homem transforma a natureza e também como é transformado por ela.

Dessa forma, a poesia de Manoel de Barros apresenta a visão particular de um inusitado poeta que, perante o conhecimento sobre a vida, sanciona as suas figuralidades na ordem do ideológico, servindo-se para sua poética das posturas filosóficas específicas e não somente de ações utilitaristas que fazem parte do cotidiano do homem.

Os seres da natureza aparecem na poesia de Barros como expressão da natureza humana, e o poeta, com a finalidade de exaltar a liberdade, apresenta a sua poesia comprometido com a reflexão em benefício do humano, em busca não só da representação do grupo de determinada comunidade, o pantanal brasileiro, mas de toda sociedade.

A fim de melhor aquilatar a peculiaridade e os propósitos da arte de Manoel de Barros, será realizada uma abordagem de natureza analítica e crítico-interpretativa, destacando os pressupostos buscados à tradição dos bestiários na configuração da obra estudada. Será um estudo de argumentação, o que sugere não só uma observação de sua seleção de informações, mas como são interpretadas por ele e o significado que lhes atribui.

Dessa maneira, a partir da visão de alguns importantes estudiosos da literatura, será possível compreender algumas reflexões sobre o simbolismo animal, de recorrência a essa tradição, na poética de Barros.

Na abordagem do estudo, será encontrada a existência simbólica dos animais, tais como foram percebidos nos bestiários da Idade Média, em que o objetivo fundamental era expor o mundo natural, mais do que documentá-lo ou explicar o seu funcionamento, como também proporcionar a instrução do homem. Através do conhecimento da natureza e hábitos dos animais, o homem poderia ver a humanidade refletida e aprender o caminho para a redenção. Cada criatura assumia uma mensagem de redenção. Procurava-se, então, atribuir a cada animal um significado místico. É sob essa perspectiva que Manoel de Barros trabalha sua poesia.

Essa associação, poesia e natureza, em geral, já aparece nos títulos de suas obras, como se observa em: *Poesias*; *O guardador de águas*; *Poesia quase toda*; *Concerto a céu aberto para solos de aves*; *O fazedor de amanhecer*; *Poeminhas pescados numa fala de João*; *Cantigas para um passarinho à toa*; *Poemas rupestres*; *Compêndio para uso dos pássaros*. Fato este que faz o leitor viver e se encontrar com toda essa sabedoria da natureza oriunda dos reinos vegetal, mineral e animal, que compõem um verdadeiro bestiário contemporâneo.

Desse modo, o estudo dos bestiários será utilizado para compreender uma de suas paixões principais, a admiração, para buscar, em língua, a solidificação, na temática desse autor, que ao admirar algo, apresenta um olhar que corresponde a um “olhar com espanto qualquer coisa surpreendente ou da qual se ignora a causa”.

Serão apresentados, então, exemplos de poemas do livro *Arranjos para assobio* que dão certa continuidade à tradição dos bestiários, observando como os animais se apresentam no universo singular do pantanal.

3.3 Um passeio pelo bestiário poético de Manoel de Barros

Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar.

Manoel de Barros

Apesar de o objeto de estudo ser *Arranjos para assobio*, inicialmente, será feita uma análise horizontal com o rastreamento do imaginário bestiário medieval em outras obras que representam e enfatizam também o universo telúrico do Pantanal, cujos motivos e funções imaginativas e simbólicas servem de matéria para poesia como: *Livro de pré-coisas*; *Poemas concebidos sem pecado*; *Matéria de poesia*; *Concerto a céu aberto para solo de aves*; *Gramática expositiva do chão*; *Compêndio para uso dos pássaros*, dentre outras, para uma compreensão global acerca do tema.

Em seus livros, Manoel de Barros apresenta o contexto pantaneiro e, discorrendo sobre a natureza, usa a poesia como forma de representar o homem em suas raízes históricas e contemporâneas, fundando um mundo no espaço do imaginário do Pantanal, fazendo da natureza a sua casa. Este é o lugar escolhido pelo poeta brasileiro para imitar a criação exemplar dos deuses, a cosmogonia.

Visto isso, dando início ao passeio pelo bestiário do pantanal, é necessário um mergulho no conteúdo dos poemas do autor. No *Livro de pré-coisas*, na parte 1 – Ponto de partida – o poema em prosa “Anúncio” apresenta:

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anúnciação. Enunciados como que contrastivos.
Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.
Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De
repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de
arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros
crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos
primaveris.
(Atribuir natureza vegetal aos pregos para que eles
brotem nas primaveras...Isso é fazer natureza.
Transfazer.)
Essas pré-coisas de poesia (BARROS, 2003c, p. 09).

O espaço anunciado pelo poeta compõe-se de elementos da natureza arranjados de maneira original. Apresenta uma clara elaboração de toda uma teoria poética. Preenche seu poema com imagens que levam a entender acerca do início de algo. Através da palavra poética mostra a possibilidade de acesso ao que acredita ser o sentido verdadeiro das coisas e de tudo (SAVIO, 2004). Esses elementos extraídos do universo natural – enfrutar-fruta;

primaveris-primavera– compõem o universo telúrico de Barros, retratando, então, essa verdadeira “anunciação”.

Não é somente a natureza que se apresenta em seu aspecto primordial, mas também a linguagem, que ignora, propositadamente, qualquer tipo de convenção, seja no aspecto formal ou semântico, formando “nódoas de imagens”, “festejos de linguagem” (BARROS, 2003c, p. 09). Barros busca, então, “incansavelmente essa ruptura, isto é, a transposição de uma linguagem nova para chegar a uma estética inaugural, convergindo para um conceito de Poética que leva a invenção de uma obra de arte” (VASCONCELOS, 2005, p. 261).

É dessa forma que Barros, afirmando a autonomia do pensamento artístico moderno, anuncia não só esse poema, mas toda a sua obra que se constitui como um exercício de desconstruir a lógica para construir uma poética da complementaridade (PRIOSTE, 2006, p. 146).

Este poeta liga-se à natureza através de sua abstração poética. Nesse sentido, Barros ao praticar seus *poemas concebidos sem pecado*, faz com que sua poesia fecunde e renove a vida e o homem. Inaugura um novo mundo no qual o homem se enche de natureza e, como num passe de mágica, aprenda acerca das manifestações naturais. Seus versos fazem com que o leitor passe a perceber o imperceptível e o transcendente. Assim, o *sujeito* cede lugar ao *objeto*, à *face coisal* do mundo, encenado. Sempre em suas múltiplas articulações à imagem e ao simbólico (CASTELO BRANCO, 1995, p. 03).

O animal é parte indissociável da cultura e história do homem desde as origens. Componente desse imaginário, essa figura teve presença nos sonhos, pesadelos, medos e alegrias dos homens, carregando consigo virtudes ou defeitos para a instrução edificante, marcada por intenções catequéticas e moralizantes, do ser humano.

Todavia, apesar da prerrogativa bíblica que prescrevia a inegável superioridade natural do homem sobre os animais, muitos exegetas da doutrina cristã defendiam que tal domínio pudesse ser entendido como uma possibilidade de livre e ambíguo consórcio entre os homens e os seres (COHEN, 1989, p. 229).

Nessa perspectiva, constitui-se o bestiário de Barros no conjunto de sua obra, resgatando um caráter ontológico, em que aparece implícita a existência de tanto um *eu* como um *outro*. Com as palavras, Manoel de Barros explora a natureza considerada em sua comunhão íntima com o humano:

[...] o movimento íntimo para “outrar-se”, observado nos poemas arranjados por Barros, reflete o desejo de ter várias perspectivas simultâneas para perceber melhor o mundo. O constante movimento torna anacrônico o conhecimento e nos coloca na mesma situação que a dos animais, árvores, pedras, águas ... cada qual com seu modo peculiar de interagir com mundo corpóreo, submetido ao nascimento, à transformação ou à morte conhecidas por meio das sensações (RODRIGUES, 2006, p. 65).

Nesse raciocínio, valoriza o pequeno e o insignificante. Essa ideia de exaltação dos elementos ínfimos, proposta por Manoel de Barros em sua obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, foi apreendida pela artista, filha do poeta, que preencheu a capa desse livro com pequenos pontos e rabiscos:



Figura 15: Desenho de Martha Barros.
(*Tratado geral das grandezas do ínfimo*)

No pequeno, os valores se engrandecem, se enriquecem chegando à concretização de um mundo novo, que como todos, possuem atributos de grandeza. Na contemplação é preciso observar com mais atenção o detalhe. Afinal, o pequeno produz uma distorção da percepção.

Por isso, interpreta a vida não pela razão, mas pelo sensível: conhece as coisas incorporando-as a si mesmo. Assim como o homem medieval, Barros percebe na natureza certa harmonia superior, a ponto de distinguir em seus animais um sussurro especial, que poderia orientar e ensinar sempre alguma coisa (FONSECA, 2003, p. 165).

Achava que os passarinhos
são pessoas mais importantes
do que aviões.
Porque os passarinhos
vêm dos inícios do mundo
E os aviões são acessórios (BARROS, 2003a, p. 27).

É na negação de uma sociedade pautada no imediatismo e utilitarismo, legitimada pelo saber livresco e doutrinário que sua poesia floresce. Nessa invertida, Barros, então, repercute um pensamento da Idade Média que via a natureza como um livro de origem divina que, à semelhança das Sagradas escrituras, devia ser lido e decodificado para entender e louvar a obra do Criador. Nestes termos, sua obra faz menção à tradição cristã e exalta a comunhão do homem com a natureza.

Formigas

Não precisei de ler São Paulo, Santo Agostinho,
São Jerônimo, nem São Tomás de Aquino, nem São
Francisco de Assis –
Para chegar a Deus.
Formigas me mostraram ele.
(Eu tenho doutorado em formigas.) (BARROS, 2003b, p. 55).

Isso mostra que Manoel de Barros dirige-se a um leitor acessível, aberto a novidades como as crianças, pois só essas “e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas” (BARROS, 2005a). Por isso, busca fugir da lógica dominante para viver a natureza. Propõe a liberdade, uma vez que, “para ser escravo da natureza o homem precisa de ser independente” (BARROS, 2004, p. 62).

Neste escritor brasileiro, a interpretação se torna criação, as palavras provocam um extravasamento semântico-visual, tal o nível de abstração que exige do seu leitor, na medida em que o poeta espera dele essa aptidão. Isso porque, as imagens e situações recorrentes em sua poesia apresentam-se carregadas de significações sugeridas por seu valor simbólico.

Cultiva uma poesia contrária ao sistema e mostra-se favorável a todas as coisas que, por perderem sua função, tornaram-se imprestáveis e viraram “inutilidades”. Instaura outra ordem de associação entre um instrumento prático e utilitário praticando um exercício da liberdade do homem diante da civilização da máquina e do capital (PRIOSTE, 2006, p. 61). Contrapõe-se às máquinas subservientes porque só as coisas apropriadas ao abandono são capazes de ligar o poeta a Deus:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo
abandono.)
Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas.)
Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
A Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me protege.) (BARROS, 2000, p. 57).

Assim, apontando para uma crítica ao domínio de uma civilização da técnica em que vige a produção de objetos que primam pela utilidade, Barros direciona seu desejo de ouvir as vozes da natureza. Na passagem a seguir transcrita, assim como o poeta, o personagem Bernardo também assume seu desejo de ser livre o suficiente para entender a natureza:

Pois pois

O Padre Antonio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que pra ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
Poeta (BARROS, 2005b, p. 61).

Nesse poema, percebe-se que Bernardo tem dom de poeta, pois, entende a natureza, ouvindo as vozes do chão, a fala das águas e o silêncio das pedras. Bernardo mostra-se como um homem que foge de terminologias prontas, atingindo um estágio de elucidação em que é capaz de aprender as lições da natureza.

Por este motivo, a poesia de Barros provoca uma perplexidade no leitor, haja vista que suspende a percepção corriqueira do mundo ao despertar os sentidos para uma visão extraordinária das coisas. Como “indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu” (BARROS, 1998, p. 45), o poeta serve-se de recursos linguísticos que conduzem a palavra em direção a uma profunda renovação semântica, estética e, por consequência, poética. A

identificação do poeta com a criança se sustenta, em sua poesia, no fato de que ambos utilizam a linguagem como ampliação do mundo não só vivido, mas também imaginado (SCOTTON, 2006, p. 52). Mostra-se arqueólogo do verbo, quebrando os limites impostos à língua para dar forma ao homem e ao universo. E isso ele afirma fazer, pois segundo o mesmo: “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”. É neste contexto que acredita

Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram
(...)
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua (BARROS, 2006c, p.64).

Neste percurso realizado com Manoel de Barros, compreende-se a natureza em sua totalidade. No poema “Ver”, de *Memórias Inventadas – A Infância* (2006), o poeta dirige seu fascínio para os animais que rastejam, como lesmas, lagartixas, revelando que esses bichos têm um privilégio invejável: saber ouvir as fontes da Terra.

Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo,
de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas
no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as
lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que
viviam ao gosto do chão que me davam fascínio. Eu
não via nenhum espetáculo mais edificante do que
pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres
tinham o privilégio de ouvir as fontes da Terra (BARROS, 2006a, p. 32).

Como se sabe, a literatura medieval tomou emprestada da Bíblia elementos formais, estilísticos e temáticos. Assim, a lição moral dos bestiários encontrava raízes naquela passagem bíblica referente ao conhecimento que se podia adquirir com os animais:

Pergunte, porém, aos animais,
e eles o ensinarão,
ou às aves do céu, e elas lhe contarão;
fale com a terra, e ela o instruirá,
deixe que os peixes do mar
o informem.
Quem de todos eles ignora
que a mão do SENHOR fez isso?
Em sua mão
está a vida de cada criatura
e o fôlego de toda a humanidade (JÓ, 12:7-8).

Não é surpreendente que Manoel de Barros tenha ressuscitado a tradição dos bestiários, visto que, nos moldes medievais, é possível notar que as principais metáforas e analogias criadas pelo autor associam-se ao reino vegetal, animal e mineral, pois considera sabedoria o que vem desses três reinos sagrados:

Pertenço de fazer imagens.
 Opero por semelhanças.
 Retiro semelhanças de pessoas com árvores
 de pessoas com rãs
 de pessoas com pedras
 etc.etc.
 Retiro semelhanças de árvores comigo.
 [...]
 Preciso obter sabedoria vegetal.
 [...]
 E quando esteja apropriado para pedra, terei também
 sabedoria mineral (BARROS, 2000, p. 51).

Dessa forma, tanto para os medievais, quanto para Manoel de Barros, a natureza e os seus reinos estão investidos de um revelatório poder divino. Nesse sentido, até mesmo os vegetais ganham *status* celestial:

Só as coisas rasteiras me celestam.
 [...]
 As violetas me imensam (BARROS, 2000, p. 41).

Este poder divino atribuído pelo poeta à natureza é consciente, pois, seleciona vocábulos do campo semântico religioso, tal como no imaginário medieval, para compor suas entrevisões poéticas:

uma rã me benzeu
 com as mãos
 na água.
 Caramujos sempre chegam depois.
 Representa que estão chegando
 da eternidade. [...]
 eternidade
 é palavra
 encostada em
 Deus. [...]
 Sapos sabem divinamentos
 Mais do que as árvores
 Mais do que os homens.[...]
 O lírio
 E as garças
 São imaculantes
 Sou beato de águas
 De pedras
 e de aves (BARROS, 200b5, p. 52).

Esse poema retrata a expressividade da obra de Manoel de Barros em termo de simbologia animal. Ele ressalta com bastante ênfase esse tema recorrente na poética do autor – o caráter divino dos animais – cujas origens remontam ao imaginário religioso medieval. Assim como o homem medieval reconhecia a sabedoria que poderia adquirir com os animais,

aqui também o homem, na figura do eu lírico, é capaz de perceber a sacralidade dos animais, pois, “Sapos sabem divinamentos/ Mais do que as árvores/ Mais do que os homens” a ponto de lhes render total devoção “Eu sou beato de aves” (BARROS, 2005b, p. 52).

É, na vida ordinária dos poemas, que o cuiabano Manoel de Barros busca diálogo com os animais, para os quais dirige uma atenção especial. Ele utiliza sua habilidade de ultrapassar o conhecimento estabelecido para pregar o valor da leitura da natureza, de forma a tocar, misteriosamente, o homem.

Na sua poesia também tem lugar para caramujos, lesmas, formigas, trastes, jacarés, cigarras e outros seres insignificantes aos olhos do atarefado homem social que, a partir do seu próprio mundo, subvertem o mundo dito normal, quebrando-o, desligando a palavra das informações e antecedentes culturais pré-existentes (MENEZES, 2001).

Com toda essa exuberância, o Complexo do Pantanal, ou simplesmente Pantanal, não é somente um pântano, como o nome pode reproduzir. É, sim, uma área influenciada pelo ciclo das águas, envolvendo períodos de cheias, vazantes e secas que modificam a paisagem. O nome complexo vem do fato de a região ter mais de um Pantanal dentro de si. Em que pese o nome, há um reduzido número de áreas pantanosas na região pantaneira.

Nos moldes medievais, a academia, a educação formal, a instrução, o estudo e os livros são alvo de crítica e ironia, pois, conforme o autor, distanciam o homem do sensível, da natureza e das fontes. Barros desenvolve, portanto, uma visão letrada da natureza, segundo a qual era entendida como um conjunto de símbolos e sinais que deviam ser lidos e decodificados de forma que entenda sua condição genuinamente humana.

Tudo que os livros me ensinassem
os espinheiros já me ensinaram.
Tudo que nos livros
eu aprendesse
nas fontes eu aprendera.
O saber não vem das fontes? (BARROS, 2003a, p. 30).

É assim que Manoel de Barros recebendo influências da tradição medieval coloca a sua verdade, como vê e constrói as subjetividades de memória. Requer, então, que o leitor supere a perplexidade inicial perante sua poesia, para poder vislumbrar como se constrói o estilístico e o linguístico e ver, no discurso do autor, o seu cenário e os seus seres.

Dessa maneira, seus textos criticam a lógica e a subvertem, desafiando o leitor a rever certezas e a esperar o inesperado. O que possibilita a coesão é o “vazadouro de contradições” (BARROS, 1998, p. 45). Tem uma visão ímpar da vida, construindo um mundo paradoxo em que um brinco é palavra e em que seis é sete.

Como se vê, Barros, nos textos em estudo, subverte o prosaico, fala com frequência pela analogia ou pela metáfora, recursos mais empregados pelo escritor, com a finalidade de exhibir o homem em transformação com a natureza física para a (re) visão/leitura e expressão da vida. Utilizando de nexos inesperados e arranjos impertinentes, com o que mostra que entre as *coisas* existe uma inusitada semelhança (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 1085).

Por esta razão, tal como as palavras nos bestiários medievais, seus poemas também são dotados dos mesmos processos complexos que esses envolvem, isto é, a sua interpretação processa-se, de igual modo, em duas etapas: a *lectio* e a *meditatio*.

Na poética de Manoel de Barros, percebida como fragmentária, o leitor depara-se com uma realidade estilhaçada e marcada pela invenção de uma nova linguagem, uma vez que desconstrói para construir. De modo que sua obra caracteriza-se como um verdadeiro artesanato da palavra, ou, às vezes, como um grande laboratório vocabular em que o artista atua sobre cada significado verbal e continua em seu trabalho criativo de novas dimensões linguísticas (CAMARGO, 1997).

Assim, o autor é o pantaneiro que dessacraliza o mito da criação, discutindo sua produção, por isso representa evolução, porque dá nova vida para a linguagem ao aplicar o novo das palavras, próprio de sua linguagem poética: “[...] traz no rosto a memória de um peixe” (BARROS, 1998, p. 27).

A respeito do conjunto dos livros sobre os quais as reflexões desta primeira parte do estudo se baseiam, verifica-se que a eficácia do vocábulo está, fundamentada, no domínio do orador e por suas posições ideológicas que se manifestam em sua formação discursiva. Por essa razão, vale ressaltar as afirmações de Paz (1982, p. 396) no que se refere ao fato de que o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas sim a linguagem.

Até agora, uma leitura horizontal das obras do autor foi realizada, a fim de apreender sua cosmovisão e apontar traços singularizantes de seu projeto literário. A seguir, a leitura da obra *Arranjos para assobio*, será feita com o objetivo de explorar o texto verticalmente, sobretudo as características de seu bestiário poético.

3.4 O bestiário de Manoel de Barros em *Arranjos para assobio*

No Pantanal não se pode passar régua.
Sobremuito quando chove.
A régua é existidura de limite
E o Pantanal não tem limites.

Manoel de Barros

Continuando este safári literário pelo bestiário pantaneiro, será dado agora um mergulho no conteúdo dos poemas de *Arranjos para assobio*, que é formado pelos títulos “Sabiá com Trevas”, com quinze poemas autônomos, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos” que, é um glossário das palavras: cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, sol, trapo, pedra e árvore. Em seguida, estão “Exercícios cadoveos” e “Exercícios adjetivos”, e, por fim, o capítulo que dá título ao livro “Arranjos para assobio” que se compõe de palavras em estado de dicionário.

Primeiramente, será analisado “Sabiá com trevas”, em que Manoel de Barros faz a comunhão com todas as coisas e seres do pantanal e discorre sobre a sua visão da vida, sobre o fato de que conhecer não é um processo estático. Assim, no poema II, é exemplificado como o poeta se desfaz do modo convencional de aprendizagem das coisas, isto é, a coerência lógica habitual, adquirindo um estilo de conhecimento, que ele mesmo pode viver, obtido pelos sentidos e no silêncio, tendo como liame uma afinidade erótica com a natureza, com a vida. Barros afirma que foi aprendendo com o corpo, privilegiando o tato. Tudo é toque, contato e aderência em sua poesia: “Só sei por emanções por aderências por incrustações” (BARROS, 1998, p. 11). Existe uma fusão na qual um constitui o outro. É neste universo sonhado pelo poeta, tudo é tudo: um sapo é nuvem, estrela é penacho. Tudo num clima de inquietação e transformação:

II

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e
[meu canto.

Meu canto reboja.

Não tem margens a palavra.

Sapo é nuvem neste invento.

Minha voz é úmida como restos de comida.

A hera veste meus princípios e meus óculos.

Só sei por emanções por aderência por incrustações.

O que sou de parede os caramujos sagram.

A uma pedrada de mim é o limbo.

Nos monturos do poema os urubus me farreiam (BARROS, 1998, p. 11).

Outro aspecto importante da obra barreana e de maneira especial nesse poema é que a dualidade espírito e corpo transforma-se em outro dualismo: natureza física (Pantanal) e corpo. A natureza é, então, mais do que um lugar onde o homem pantaneiro vive. É a sua fonte de vida. Por este motivo, Manoel de Barros elimina a arbitrariedade em benefício das semelhanças. A hera e os óculos se encontram no ineditismo da comparação, circunscrevendo um homem abandonado (CARPINEJAR, 2005).

Para se introduzir nesse mundo e participar de modo interativo com seus habitantes, é imprescindível despojar-se de toda noção humana, como faz o poeta: “Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu” (BARROS, 1998, p. 11), sem qualquer racionalidade, a fim de distrair, esquecer e afastar o espírito de uma ocupação e a partir daí, compreender associações até então incertas. Apenas ser um homem nu, em estado puro.

Para entender o que é uma lagartixa, o poeta vive a lagartixa, é a lagartixa. O mesmo faz com a lesma que, em silêncio, arrasta-se pelas paredes ou pelo chão. Não importa se o poeta revela sua postura poético-filosófica por meio das coisas e dos seres do chão, ele consegue o entendimento do ser, de modo completo, por intermédio do corpóreo (WALDMAN, 1992, p. 4).

Manoel de Barros discorre com o já concebido para recebê-lo ou contestá-lo. Os temas intertextuais auxiliam a formar a totalidade (SAVIO, 2004). Em *Arranjos para assobio*, assim como em *Matéria de poesia*, *Livro de pré-coisas*, *O guardador de águas*, *Concerto a céu aberto para solos de ave*, o intercâmbio entre o homem e a natureza aparece na interação entre ar, água, árvore, ave, verme, peixe, réptil, casa e poesia, os quais compõem um todo indissociável neste pequeno bestiário, todos numa relação de coexistência.

Pode-se observar como Manoel de Barros constrói o seu poema, isto é, debruçando-se sobre a língua e realizando a interação entre o homem e natureza, como exercício de construção singular capaz de caracterizar um poeta em exercício de criação. O resultado é o impacto do mundo sobre o homem e o modo como este o afeta.

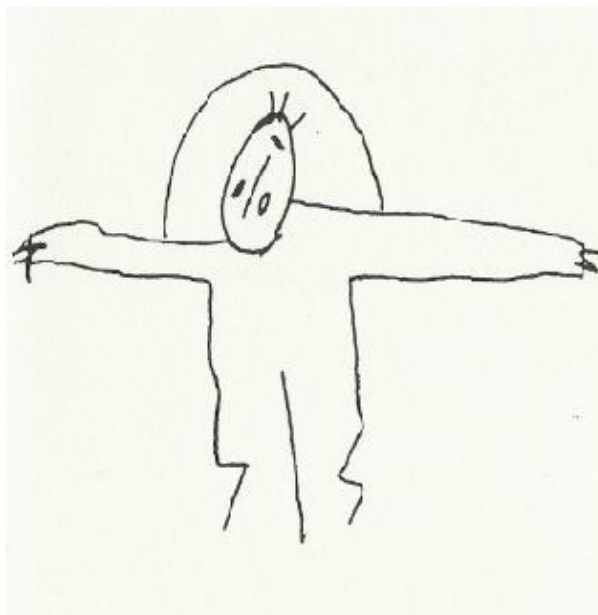


Figura 16: Desenho de Manoel de Barros.
(*O Livro das Ignorâncias*)

Nesse desenho de Manoel de Barros aparece um homem que tem atrás de si um sol, seus braços parecem morros, seu tronco e suas pernas lembram um rio. Assim como na sua poesia, o ser humano se combina com outros elementos da natureza.

O poeta instala um eu para um efeito de proximidade com a natureza, exatamente para aproximar o leitor e mostrar a influência total da natureza sobre o homem, através de metáforas. Desse modo, apesar do pensamento mágico prevalecer, sua poesia também pode e deve ser lida a vários níveis, num processo gradual em que o sentido literal, através da contemplação, é ultrapassado para ceder lugar aos significados alegórico, moral e anagógico (VARANDAS, 2006, p. 24).

Esta ruptura dos padrões impostos que Manoel de Barros faz na poesia já era vivenciada no Modernismo e ele acrescenta à sua obra, com as considerações acerca da metalinguagem. Manoel de Barros percorre este caminho da quebra de paradigma, porque edifica sua poesia entre a intelectualidade e a simplicidade. Nesse sentido, ele põe em discussão a obra de arte, seja de forma direta e, com frequência, um tanto rudimentar, de modo indireto, por exemplo, com a ironização dos gêneros literários, com reescrita ou com o uso da poética da citação (VATTIMO, 1996, p. 42).

Visto isso, é difícil situar a obra de Manoel de Barros dentro dos ditames da poesia brasileira. Isso porque o poeta tira toda a automação própria do vocábulo com o propósito de alcançar uma disposição incomum. Executa uma espécie de expurgação como

forma de reverter os vícios do uso linguístico usual, criando outra forma de comunicação: a corporal.

Sua poesia, por conseguinte, ganha um traço peculiar, construído no artifício poético, tradutor de sentimentos e paixões humanas. O seu argumento não é criado para persuadir pela razão, mas para convencer pela emoção. O processo de criação em sua poesia leva o poeta a aprender pelo sensível, porque a natureza se impõe sobre o homem.

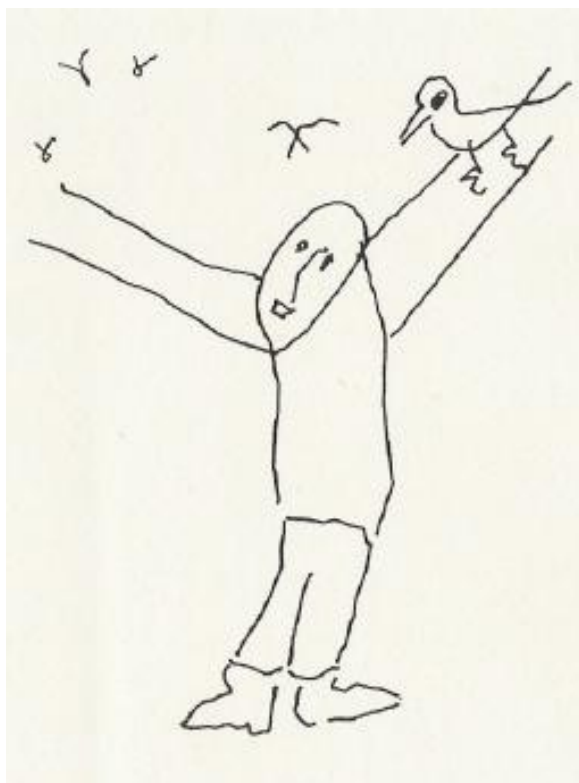


Figura 17: Desenho de Manoel de Barros.
(*O Livro das Ignorâncias*)

Conforme Alceu Amoroso Lima (1966), é possível notar na obra de Barros: “uma predominância da terra sobre o homem”. Por intermédio de sua poesia, o poeta explica os mistérios da vida através da natureza, que, acredita ser uma realidade e finalidade do mundo natural regido por auspícios divinos. Assim, em sua poesia, a natureza com seus animais não é somente exposta, mas “sentida”.

A poesia de Manoel de Barros condiciona as mais diversas figuras de linguagem, obtendo como consequência modificações sintáticas. É uma espécie de dublagem infantil com o intuito de despir o corpo fônico do uso corrente. Apresenta neologismos (harpava), glossário moderno (legal), sinestesia (Alcanço com as mãos o cheiro dos telhados), prosopopeia (O rio ficou de pé e me olha), entre outros. Além dessas figuras, sua obra mostra variações fonéticas

“taligrama”; “vãobora”, “amareluz”, “nhame-nhame” (justaposição, algumas regionais); “tíbum”, “pispinicar”, “xum” (onomatopeias); “desúteis”, “descor” (prefixação); “riachoso”, “luaçal”, “pedral” (sufixação); “estrelamente”, “novembras”, “vesúvios” (derivação imprópria). O conjunto heterogêneo - reunião de várias camadas e recursos estilísticos - promove uma reorganização da língua como a estética do erro, estética que simula o nível da criança enquanto está aprendendo (CARPINEJAR, 2005).

No poema seguinte, tanto o besouro quanto o poeta compartilham o mesmo mundo, o da madrugada, onde seres humanos, à beira da sociedade vivem “catando pelas ruas toda espécie de coisas que não pretendem” (BARROS, 1998, p. 13), brotando uma familiaridade mútua, de origem enigmática, em que se tem a impressão de que encontra guarida no simbolismo infantil, cujas qualidades são comparáveis às de seu projeto poético. O poeta, igualando-se a uma criança, brinca com a linguagem, já que a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS, 2000, p. 71). O poema abaixo demonstra como isso se torna presente:

III

Quando houve o incêndio de latas nos fundos da Intendência, o besouro náfego saiu caminhando para alcançar meu sapato (e eu lhe dei um chute?)

Parou no ralo do bueiro, olhoso, como um boi que botaram no sangradouro dele

(Integrante: não sei de onde veio nem de que lado de mim entrou esse besouro. Devo ter maltratado com os pés, na minha infância, algum pobre-diabo. Pois como explicar o olhar ajoelhado desse besouro?) (BARROS, 1998, p. 13).

No caso do poema de Manoel de Barros, não há o esmagamento, como geralmente se faz com os insetos, mas sim um chute, do qual o besouro sobrevive, ainda que náfego. O poema III de “Sabiá com trevas” está carregado de um tom dramático e pleno de dúvidas, pois, o olhar ajoelhado do besouro gera questionamentos em quem o chutou, que se indagando sobre alguma ação em sua infância, procura entender o porquê desse olhar do inseto.

A ilustração de Poty para o poema de Barros destaca bem essa situação: “Devo ter maltratado com os pés, na minha infância, algum pobre-diabo. Pois como explicar o olhar ajoelhado desse besouro?” (BARROS, 1998, p. 13).

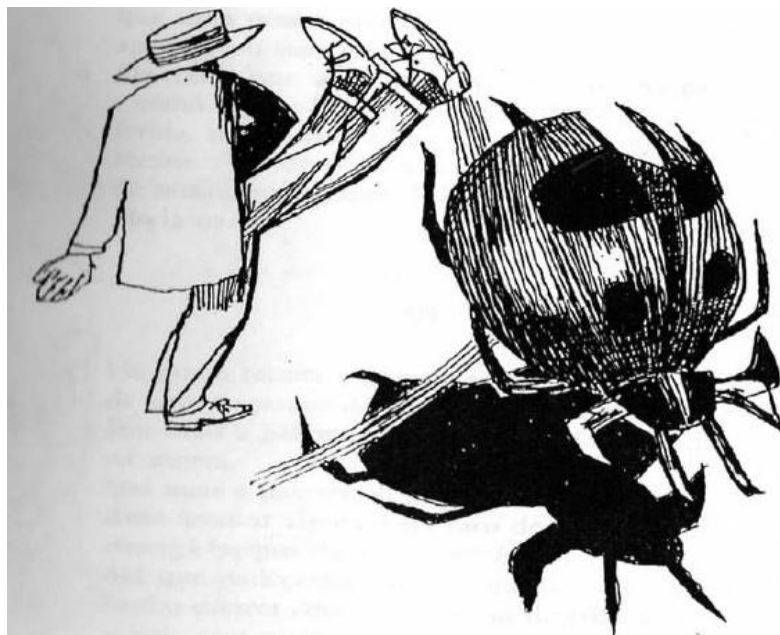


Figura 18: Desenho de Poty para o poema de Manoel de Barros.
(*Arranjos para assobio*)

Continua presente a imagem do animal no poema em homenagem a um Pierrô de Picasso, em que Barros delineia uma figura dramática que carrega consigo o sofrimento de um homem marginal à sociedade:

IV

(A um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste,
se expressa melhor em inseto.

Pierrô tem um rosto de água
que se aclara com a máscara.
Sua descor aparece
como um rosto de vidro na água.

Pierrô tem sua vareja íntima:
é viciado em raiz de parede.
Sua postura tem anos
de amorfo e deserto

Pierrô tem o seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.

Solidão tem um rosto de antro (BARROS, 1998, p. 15).

Além das descrições das precárias condições de vida dos miseráveis que vivem marginalizados pela sociedade, que convivem melhor com os insetos do que com os seus semelhantes, a última citação traz à tona a imagem do trapeiro analisada por Benjamin. Assim como o trapeiro ganha a vida com os rejeitos, o poeta também faz daquilo que a cidade jogou

fora e destruiu a matéria de seus poemas (BENJAMIN, 1989, p. 78). É em sua poesia que Barros alcança a plenitude. Tudo o que pode parecer feio, asqueroso ou ruim, na poesia é algo que pode se transformar em beleza. Trata-se também de mostrar como os poetas da vida moderna encontram no lixo da sociedade um tema heroico e de reconstituir os traços daquilo que a cidade desprezou. Afinal, o próprio Barros afirma: “o que é bom para o lixo é bom para a poesia” (BARROS, 2001, p. 181).

A analogia que se arranja no poema é de proximidade e transposição. O pierrô é uma releitura francesa do arlequim da comédia de arte italiana, passando do cômico ao sofredor e, no Brasil, é o nome, também, de um coleóptero de colorido preto, apresentando um mosaico irregular de faixas cinzento-prateadas e vermelho-tijolo. Suas larvas são encontradas em árvores de grande porte. A identificação entre o inseto e a figura do pierrô se dá ao nível de uma existência amorfa e deserta, de quem está exposto há anos em uma parede (MENEGAZZO, 1991, p. 188).

Pierrô leva o fardo do isolamento do homem e não evidencia nenhum anseio de alterar isso. Também é um ser do silêncio, que se contrapõe à linguagem humana. Cumpre o desígnio de ser nada. Apresenta uma atitude de ostra, de pedra. Fecha-se em si mesmo, fica calado.

Assim, Manoel de Barros dando novas modalidades às coisas imprestáveis, busca através da linguagem do corpo, o silêncio como expediente a esses seres, que foram escolhidos “desde criança, para ser ninguém e nem nunca”:

V

Usado por uma fivela, o homem tinha sido escolhido,
desde criança, para ser ninguém e nem nunca. De for-
ma que quando se pensou em fazer alguma coisa por
ele, viu-se que o caso era irremediável e escuro.

Ou uma vespa na espátula.

Esse homem pois que apreciava as árvores de sons
amarelos – ele se marejava sobre a carne dos muros e
era ignorante como as águas.

Nunca sabia direito qual o período necessário para
um sapato ser árvore. Muito menos era capaz de dizer
qual a quantidade de chuvas que uma pessoa necessita
para que o lodo apareça em suas paredes.

De modo que se fechou esse homem: na pedra: como
ostra: frase por frase, ferida por ferida, musgo por
musgo: moda um rio que secasse: até de nenhuma ave
ou peixe. Até de nunca ou durante. E de ninguém an-
terior. Moda nada (BARROS, 1998, p. 17).

A perífrase corrobora o fenômeno poético criado por Manoel de Barros, como “ser ninguém” e “nem nunca” expressões que substituem um adjetivo para o homem. Afinal,

o silêncio por si só se explica. Assim, os seres da natureza desdobram-se de forma unívoca cumprindo sua função epistemológica de ensinamento, como ocorria no período medieval.

O poeta apresenta um panorama em que o homem moderno mostra-se isolado e a solidão em que vive se traduz numa certa impotência para o diálogo, um descontentamento com o mundo no qual vive (CAMARGO, 2000, p. 70).

No mundo poético instaurado por Manoel de Barros, a outra forma de linguagem expressa, a do corpo, passa a ser a mais apropriada para a compreensão dos seres. O poeta surge como conexão entre o mundo imaginado e o mundo real. Esse mundo adquire concretude e existência própria, que decorrem do diálogo do poeta com outros seres.

Mais que referente geográfico, em constante decomposição e renovação, o Pantanal configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal. A transmutação da morte em vida não só afasta esses grandes temas de qualquer esquadro metafísico como cria deles uma imagem em permanente trânsito (WALDMAN, 1992, p. 15).

Desse modo, através de suas falas, Barros dá vida aos animais e as coisas representadas. Não se trata de dar voz aos bichos, como ocorre com intensidade em fábulas, ele não utiliza as técnicas e recursos daquele gênero. Ao contrário, sua intenção é expor a animação desses seres da forma que lhes é característica, isto é, a partir do próprio corpo, almejando alcançar uma linguagem corporal, concebida pela palavra (RODRIGUES, 2006, p. 46).

Assim, outros animais aparecem na poesia de Barros:

X

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
 Dorme perante polens e floresce nos detritos.
 Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
 Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
 Tem gosto de vagalume para as margaridas.
 Precisa muito de sempre
 Passear no chão. Aprende antro e estrelas.
 (Tem dia o sapo anda estrelamente!)
 Moscas são muito predominadas por ele.
 Em seu couro a manhã é sanguínea.
 Espera as falenas escorado em caules de pedra.
 Limboso é seu entardecer.
 Tem cios verdejantes em sua estagnação.
 No rosto a memória de um peixe.
 De lama cria raízes e engole fiapos de sol (BARROS, 1998, p. 27).

Analisando o poema, verifica-se que, de início, uma borboleta, representando o belo, morre verde nos olhos sujos de pedra de um sapo, animal escuro e feio. A expressão

“morre verde”, também, expõe ideias antagônicas: morte e esperança, esta, representada pelo vocábulo verde. Sem dúvida, Manoel de Barros, poeticamente, demonstra como compõe seu poema, lançando mão de antíteses.

O sapo “dorme perante polens e floresce nos detritos”. A metáfora sapo = vegetal, sugerida pelo verbo florescer, alude ao fato de que o sapo, animal usualmente considerado feio, no poema, é bonito, sendo capaz de dar flores. Visto que, “deveria dormir nos detritos e florescer nos polens”.

Barros, então, subverte o pensamento medieval acerca do sapo, pois nesse período, apesar de ser um animal comum, frequente em campos e pântanos europeus, foi visto pelo medieval cristão ocidental – que seguiu neste caso algumas tradições antigas – como um ser monstruoso, venenoso como qualquer serpente e usualmente associado à noite, ao mal e à morte (ACOSTA, 1995, p. 183).

Assim é que, no poema, apesar de ser um animal considerado feio, apresenta olhos dourados, e com estes, apalpa bulbos. O sapo come ovo de orvalho. Na metáfora ovo, indicando gotículas de orvalho, nota-se a presença da água, em forma de ínfimas gotículas de cristais transparentes, indicando que o sapo é madrugador.

Barros descreve que o sapo “sabe que a lua tem gosto de vagalume para as margaridas”, ou seja, há uma interpretação da lua como vagalume.

Interessante observar que o vagalume é um inseto notívago, da ordem dos coleópteros, com órgãos fosforescentes na parte abdominal, notório por suas emissões luminosas. Alimenta-se, principalmente, de bichos muito usuais na poesia de Manoel de Barros: as lesmas e os caracóis.

Como o próprio poeta, em harmonia com o movimento da natureza, o sapo “precisa muito de sempre passear no chão”. Logo após, o sapo, escuro e feio aprende antros (covas profundas e escuras, cavernas) e estrelas (luz, brilho).

Expõe ainda que o sapo gosta de moscas, afinal, “moscas são muito predominadas por ele”. Em seu couro (escuro) a manhã (chegada do dia, do sol, da luz) é sanguínea (vermelha, da cor de sangue). Em seguida, em uma espécie de ritual de caça, espera as falenas (borboletas noturnas) encostado em caules de pedra; os caules são geralmente verdes, porém aqui, são de pedra, armadilhas para falenas (REINER, 2006, p. 38).

Limbo (escuro) é seu amanhecer (o nascer do sol, claridade, luz). Limbo é o lugar entre o céu e a terra, segundo a teologia católica, para aonde iam as almas inocentes que, sem terem cometido pecados mortais, estão para sempre privadas da presença de Deus, pois

morreram sem o batismo que as livrasse do pecado original. Vão para o limbo, também, as almas justas que viveram antes da existência terrena de Jesus Cristo.

Por fim, o poeta informa: “Tem cios verdejantes”. Essa afirmação traz a ideia de fertilidade, fecundidade, acasalamento, procriação. Assim, utiliza o termo para categorizar a capacidade de produzir vida. E “em sua estagnação”, no campo semântico, estão a inércia, a falta de movimento, a paralisação, a morte (REINER, 2006, p. 38).

Inúmeras, portanto, são as antíteses nesse poema: borboleta verde e olho sujo de pedra; lama e sol; belo e feio; terra e ar; claro e escuro; dia e noite; morte e vida, levando o leitor a formar com essas diversas antíteses dois grandes grupos: o primeiro como vida e o segundo como morte. Os blocos vida/morte são representados pelos seguintes pares: claro / escuro, dia / noite, sol / lama, amanhecer / limbo, ar / terra, cios verdejantes / estagnação, borboleta verde / olho sujo de pedra, pólen / detritos, floresce / dorme, olhos dourados / bulbos, margarida / vagalume, estrelas / antro.

Analisando cada par, individualmente, é possível concluir que todos os vocábulos do grupo vida, formarão mais dois blocos: o mundo da luz e no mundo celeste, e, as palavras do grupo morte, construirão o mundo da escuridão e o mundo subterrâneo (REINER, 2006, p. 40).

Por intermédio do estudo de *Arranjos para assobio*, é possível perceber como Manoel de Barros lê e constrói sua realidade em seu contexto cultural, que não tem um foco valorativo, assim como não traz o vício de praticar a diferença entre seus animais, portentosos ou ínfimos que, aqui, passam a ser analisadas de forma compreensiva e situacional.

O autor apresenta determinadas figuras para se entender qual o objeto de sua poesia e prossegue, de maneira provocante, cultivando uma transformação, quando faz do significado de prolepse, ou seja, mudando uma designação que prestigiaria alçar resistência por outra. Nesse processo, as pobres coisas do chão passam a ser consideradas sagradas: “Reconhecer a eminência dos insetos leva à sabedoria” (BARROS, 2005b, p. 60). “Meu desagero é de ser fascinado por trastes” (BARROS, 2005b, p. 53). É dessa forma que se utiliza de tudo aquilo que poderia ser considerado inadequado para a poesia, pois, conforme o mesmo afirma “O traste é ótimo” (BARROS, 2001, p. 13). Nesse sentido, os inutensílios, antibens e antimercadorias, ou seja, o que é imprestável constitui o patrimônio do poeta:

XII

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, uma teologia do traste, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, um parafuso de veludo e um lado primaveril (BARROS, 1998, p. 31).

Sob esta perspectiva, Barros mostra-se revoltado frente aos valores universais. Emprega a reprodução de “servem para poesia”, consolidando o estranho que constitui seu mundo. Persiste contrariando os princípios aristotélicos sobre o belo, baseando-se mais nos elementos sensíveis que nos racionais.

A poesia barreana prima por um palmeiar o chão, dá vida ao que ali se encontra e faz do entulho matéria-prima: “ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA” (BARROS, 1998, p. 29), afinal, como afirmou Millôr Fernandes, a obra do poeta é o “apogeu do chão”. Assim, valendo-se de uma linguagem inovadora, o poeta maneja a palavra de forma incomum aos hábitos dos leitores: o universo do chão (BARBOSA, 2003). É o que ocorre no poema XIV, em que

XIV

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá.
 É um sabiá de terreiro.
 Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem
 apanhar grilos gordos.
 No remexer do cisco adquire experiência de restolho.
 Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
 Talvez um desvio de poeta na voz.
 Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de
 ser uma pequena coisa infinita do chão.
 Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
 A essa vida em larvas lateja debaixo das árvores o
 sabiá se entrega.
 Aqui desabrocham corolas de jias!
 Aqui apodrecem os vôos.
 Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
 Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
 Serve de encosto pros corgos.
 Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
 Esse ente constrói o álace.
 É intenso o gárrulo: como quem visse a aba verde das
 horas.
 É ínvio o ardente que o sabiá não diz.
 E tem espessura de amor (BARROS, 1998, p. 35).

Faz poesia pela metapoesia, redundando, poesia sobre poesia. Dessa forma, nos moldes dos bestiários medievais, ao versar sobre os hábitos do sabiá, deixa explícita a lição do poema, tornando-se possível comparar as ações do pássaro ao seu fazer poético.

O universo de Manoel de Barros é composto como arquissemas, indicativos de um referencial à natureza que se traduz em “árvore, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol” (TURIBA; BORGES, 1996, p. 327). Barros não divisa seu ser da natureza física. É possível perceber em sua poesia a natureza chegando à completa hominização. O corpo tem sua expressão no ambiente. Ele não é o centro, é parte em intersecção. Todos num

patamar de igualdade em que homem e largatixa igualam-se: “depois que todos se deitassem, eu iria passear sobre os telhados adormecidos./Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa de rabo cortado” (BARROS, 1998, p. 21). Nesse mundo, nada é categórico, pois há uma estável modificação, uma duradoura transformação, fazendo com que cada ser deixe de ter uma característica una, comum e individual, para tornar-se múltiplo. Nas palavras de José Carlos Prioste (2006, p. 143), “este aflorar multivalente é constituinte do próprio ser que não se institui pela unidade de uma identidade da unicidade, mas na pluralidade que funda a própria linguagem”.

Escrever, para ele, é “cheio de casca e pérola”, porque, “nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol” (BARROS, 1998, p. 35). Para entender sua poesia, é preciso escolher o caminho da sensibilidade, feito pelo entendimento do corpo, e não o caminho da inteligência, já que, segundo o poeta, poesia é para “incorporar”:

— Dificil entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
 — Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
 Eu escrevo com o corpo
 Poesia não é para compreender mas para incorporar
 Entender é parede: procure ser uma árvore (BARROS, 1998, p. 37).

As palavras com que compõe seus arranjos poéticos são manipuladas como brinquedos, passíveis de manusear e distantes da linguagem adulta, culta, pensada. É como criança que todos foram um dia que Barros acredita obter a liberdade e a poesia: “Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância” (BARROS [2002]).

Com sua poesia leva ao entendimento de todo homem ser filho de uma mesma e única mãe: a natureza. Em Barros, essa noção corresponde, ainda em recorrência medieval, àquela ideia da natureza constituída como um agregado múltiplo de seres com propriedades *sui generis* dentro da sua espécie. Como se pode observar através da capa do livro de poemas intitulado *Retrato do artista quando coisa*:

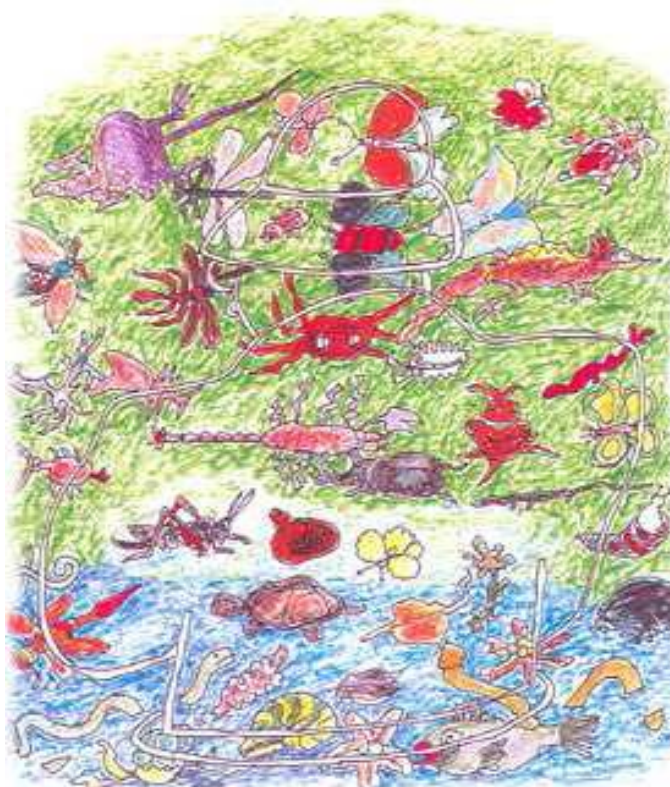


Figura 19: Arte de Millôr Fernandes.
(*Retrato do artista quando coisa*)

É por meio desta natureza divinamente inspirada e instruída que o poeta convida a todos a sentir o pantanal:

Natureza é fonte primordial?
- Três coisas importantes eu conheço: lugar
apropriado para um homem ser folha; pássaro que se
encontra em situação de água e lagarto verde que
canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma
força que inunda como os desertos. Que me enche
de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
paradeza total dos reatores
Então eu apodreço para a poesia (BARROS, 1998, p. 38).

Assim, neste bestiário de Manoel de Barros, o leitor vê e sente o mundo, provando momentos de total reconciliação. Sua poesia permite ao homem um encontro com o novo, de modo a viver a natureza plenamente. Barros busca, então, fazer, com sua poesia, que o homem volte ao seu estado primitivo, como a criança que fala com as coisas, com os bichos.

É neste panorama, do homem unido ao chão e à natureza, que o autor concebe sua alma por meio de uma poética tão particular que, visivelmente, parte na contramão da lírica habitual, mas que é a direção apropriada para transmitir-se um modo identitário a partir da alocação do pantaneiro, sendo reservado pela relação inalienável com a natureza. Essa relação

do homem com a natureza, assim como a proximidade com os pássaros, pode ser verificada em outro desenho feito pelo próprio poeta:

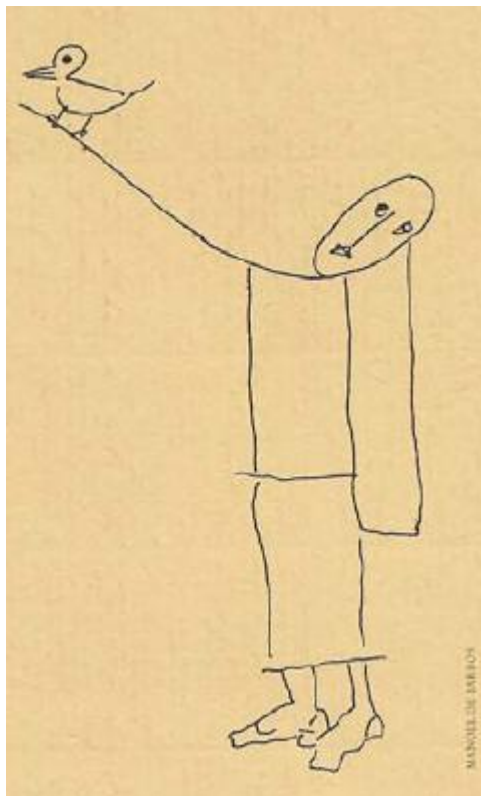


Figura 20: Desenho de Manoel de Barros.
(*Livro sobre nada*)

Manoel de Barros vê a natureza no centro da pessoa, diferentemente do humanismo tradicional: a pessoa no centro do conhecimento. Faz uma revisão do que entende-se por humanidade, de modo que a natureza e as criaturas escondem e espelham uma verdade divina e transcendental. Nesse sentido, conhecer a realidade é um modo de se conhecer. Barros procura, então, através de sua poesia fazer com que o homem ultrapasse o mundano para atingir o essencial.

Como se vê, o universo predominante em Manoel de Barros é do homem que vive em constante relação com a água, terra, ar, animais, vegetais, embora a predominância para as poesias destacadas seja o universo animal.

Em “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos”, nota-se a palavra configurando uma libertação de seu sentido real. Ela aparece aqui em seu estado de dicionário, embora seja desmentida pela definição que veicula, inviabilizando uma análise racional do mundo que instaura, como o próprio Barros

afirma: “dentro de mim existe um lastro que é o brejal. Misturo dicionários com o brejo, não faço nada mais que isso” (BARROS, 1996).

É assim que o poeta define poesia:

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
 Produto de uma pessoa inclinada a antro
 Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
 Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de
 um homem
 Designa também a armação de objetos lúdicos com
 emprego de palavras imagens cores sons etc.
 geralmente feitos por crianças esquisitas
 loucos e bêbados (BARROS, 1998, p. 43).

Constrói imagens imbricadas com os sons, ritmos e sentidos que contrastam entre si. Nessa combinação de sons, ritmos e imagens, Barros faz seu leitor compreender o mundo pelos sentidos. Ensina, também, a perceber, de forma inaugural, a realidade que circunda o homem, por meio de suas metáforas e analogias. Desse modo, sente-se a proximidade das origens e pelo sensível consegue-se a percepção do mundo.

Como se percebe, em *Arranjos para Assobio*, Manoel de Barros brinca com definições do dicionário, invenções que se enquadram no todo de sua obra, reúne as suas imagens no que ele nomeia, substantiva, antropomorfiza e, por fim, vive, como é o caso da lesma: animal quase sempre asqueroso, gosmento, marginal, que vem acompanhado de um caracol; por isso um duplo, como o poeta, que vai cavando espaços nas pedras, abrindo fendas com o corpo e, a partir daí, vai explorando o erótico na linguagem que adota (PERNA, 1998).

Para Manoel de Barros, a lesma é caracterizada como:

Lesma, s.f

Semente molhada de caracol que se arrasta
 sobre as pedras, deixando um caminho de gosma
 escrito com o corpo
 Indivíduo que experimenta lascívia do ínfimo
 Aquele que viça de líquenes no jardim (BARROS, 1998, p. 44).

A lesma, pegajoso ser a causar repugnância aos homens, consubstancia-se ao divisar do poeta não pela distinção do asco, mas pela plenitude de seu viver. No indistinguível entre o admirável e o horrendo consolida-se o deslumbramento diante da vida. O arrastar retardio a escrever na pedra um rastro iridescente revela o preternatural que aflora na própria natureza (PRIOSTE, 2006, p. 156).

Nessa perspectiva, a lesma representa, em sua naturalidade rastejante, um avatar do telurismo que tão fortemente permeia a obra desse poeta, personificando a proximidade, inclusive física, com a terra, elemento nutridor da civilização, dela brotando uma magnitude poética que seduz pela simplicidade (LINHARES, 2006, p. 89). A lesma, então, representa justamente isso, o contato dos seres com as coisas. Destaca sua importância por simbolizar o próprio poeta que busca uma aderência à terra.

Nessa espécie de filosofia do chão de Manoel de Barros, a lesma, na sua indiferença ao tempo, nega a historicidade humana e acaba trazendo à tona as inseguranças guardadas nos mais secretos recônditos, o que desperta o desejo de seu extermínio. Dessa forma, não se pode querer desfrutar da liberdade vertiginosa da lesma, sem com isso abrir mão da humanidade e da identidade, via consciência de si, que ela sobeja. É então deflagrada a contradição: a lesma é ao mesmo tempo libertação e perda do humano, o que leva tanto ao fascínio quanto ao medo (LINHARES, 2006, p. 58).

Cria sua lírica, revigorando seus objetos, contestando a história, pois a lírica ocidental, até o século XIX, apresentava certa homogeneidade em sua temática ao dar ênfase ao sentimento, especialmente ao amor. Barros recorre a imagens e situações simbólico-figurativas referentes aos mais variados elementos da natureza, como neste caso, a lesma, digna, portanto, de uma maior consideração existencial e filosófica.

É fato que os bestiários difundidos nos princípios dos tempos modernos continuam a exercer a sua influência motivacional e simbólica ainda na literatura dos dias atuais. Contudo, são reinterpretados, como modulações poéticas, na poesia lírica brasileira contemporânea, atendendo às suas respectivas contextualizações culturais e ideológicas.

Desse modo, ao estilo dos textos da Idade Média, Barros salienta, mesmo no caso dos animais aparentemente ínfimos, como por exemplo, a lesma, as suas particularíssimas propriedades, indicando aquela noção medieval de uma compensatória virtude natural e moral em benefício do leitor. Neste caso, recorrendo aos bestiários da tradição, no que tange à narrativa do leão que, quando fareja o caçador, apaga com a cauda as próprias pegadas para não ser capturado pelo inimigo, a lesma na lânguida relação com a pedra, desfila sobre ela, não escondendo seus rastros, mas sim, em oposição ao rei da selva, deixando “um caminho de gosma escrito com o corpo” (BARROS, 1998, p. 44). Assim, segundo Andrea Regina Fernandes Linhares (2006, p. 57), a lesma

[...] remete a um tempo ancestral, no qual a pressa moderna nada significa, e a vida se celebra simplesmente pela própria existência. Ao mesmo tempo, traz à lembrança a contradição entre a vida natural e a cultural, da qual o homem é fruto. Desse modo, ao mesmo tempo em que a lesma nega a importância dos valores humanos e seus pudores, é ela um marco vivo de um ser sem lembranças, sem destino, sem identidade.

Nesse contexto denota a ideia de que, a cada novo período, o universo simbólico da literatura, até mesmo o simbolismo animal, se reveste de novas significações, porém, sempre utilizando motivos tradicionais.

O poeta contempla tanto os animais quanto os vegetais e minerais num exercício campestre, que se constrói por um olhar sutil e pela acentuada sensibilidade de um verdadeiro homem do pantanal. É com esse olhar que o poeta apresenta a água:

Água, s.f.

Da água é uma espécie de remanescente quem já
 incorreu ou incorre em concha
 Pessoas que ouvem com a boca no chão seus rumores
 dormidos, pertencem das águas
 Se diz que no início eram somente elas
 Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
 testemunho do nome de Deus (BARROS, 1998, p. 44).

Assim é que o vocábulo água é percebido pelo poeta, nessa condição de dicionário característico. Desse modo, a água e todas as relações que derivam de seu universo: terra, fauna, flora, expressam um novo que é suporte de um avivamento da vida natural, da qual o homem é fruto.

Na concepção teológica da poesia de Barros, o mundo como irrupção pelo velar e desvelar constante instaura a criação não por uma essência que precede a existência, mas pelo seu inverso, como se pode notar na seguinte passagem do poema acima transcrito: “Se diz que no início eram somente elas (as águas) / Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar testemunho de Deus”. Para o poeta postular uma teologia do traste não implica numa renúncia à concepção divina, pois esta é sempre invocada: “Deus é quem mostra os veios” (BARROS, 2001, p. 26). Todavia a noção do divino apresenta-se exclusivamente na concretude do criado. Assim, em *Livro de pré-coisas* (2003c, p. 85), até mesmo um simples pássaro como um quero-quero “cumpre Jesus” (PRIOSTE, 2006, p. 89).

Para expressar uma natureza que também é linguagem, Barros procura no conjunto de sua obra a linguagem que é por si natureza,

[...] mas é uma natureza que fala e que inspira, testemunha e expressão, diremos, de uma natureza naturante que por si mesma nos fala. [...] Se o poeta trata a linguagem como coisa natural, é talvez pressupondo uma natureza falante. É em todo caso respeitando a função semântica da linguagem, elevando ao máximo seu potencial expressivo; esse potencial será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua natureza e reconduzida à sua origem (DUFRENNE, 1969, p. 85).

O universo é recriado em prol de uma disfunção do real. Manoel de Barros não figura ou configura o concreto, trabalha na transfiguração contínua do homem (CARPINEJAR, 2005). No modo de ver do poeta, crianças, animais e pessoas marginalizadas são aptas a vazadouro de contradições porque transcendem os limites impostos ao corpo. Como ocorre no poema intitulado “Poeta”:

Poeta, s.m.e.f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
Espécie de vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto (BARROS, 1998, p. 45).

Tal vocábulo – poeta – está considerado como um “indivíduo que enxerga a semente germinar”, capaz de engolir o céu. A consciência moderna de fragmentação subjetiva está presente no poema. Isso porque o poeta se define como um “vazadouro para contradições”; no movimento contínuo de querer ser, constitui-se a partir do próprio estilhaçamento: “aberto para os desentendimentos”, o que manifesta a incompreensão do próprio ser humano.

Já o termo inseto é definido pelo poeta como:

Inseto, s.m.

indivíduo com propensão a escória
Pessoa que se adquire da umidade
Barata pela qual alguém se vê
Quem habita os próprios desvãos
Aqueles a quem Deus gratificou com a sensualidade
(vide Dostoievski, *Os irmãos Karamozov*) (BARROS, 1998, p. 45)

É notável a faceta não utilitarista dos seres que Barros adota nesta parte do livro. “O indivíduo com propensão a escória” é proveitoso à poesia de Barros, sob essa perspectiva, os seres de seu bestiário passam a participar de uma nova condição. O inseto é percebido como pessoa e vice-versa.

O poema, sob este princípio, há de se constituir como algo sem utilidade. “O poema é antes de tudo um inutilidade” (BARROS, 1998, p. 25). Desse modo, Barros parece refutar não apenas a utilidade das coisas, mas implantar uma crítica ao modo de pensar que se institui por polarizações quando nesses pressupostos determina-se a um dos pólos um valor incondicional. Daí, a diligência de Barros em atrever-se na via de um fazer que opera um outro vínculo entre saber e poder, ou seja, através do exercício livre da imaginação que conjectura objetos sem qualquer utilidade (PRIOSTE, 2006, p. 60).

Além disso, em *Arranjos para assobio*, existem procedimentos de composição cubista em que os blocos semânticos são justapostos, permitindo leituras em vários planos, para a formalização de um discurso rico em essências e representação, onde a única lógica existente é a poética. O cubismo se apresenta de forma direta, utilizando a visão analítica dos objetos, desvendando a fragmentação do homem e do mundo (MENEGAZZO, 1991, p. 188):

Estrela é que é meu penacho!
Sou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo (BARROS, 1998, p. 11).

Nos títulos seguintes, “Exercícios Cadoveos” e “Exercícios Adjetivos”, é latente a recusa de normas, das formas dicionarizadas, além da recusa de expressões preciosas tradicionalmente poéticas, deixando evidente a preferência por extrair a poeticidade dos processos expressivos do cotidiano (MARQUES, 2000, p. 97).

O primeiro trecho dos “Exercícios Cadoveos” narra a história de Aniceto, uma das personagens criadas por Barros, que aprecia se encostar nas coisas, gosta de colar-se nos seres. Mas o poema não se limita a esse retrato da personagem, enumerando sete utensílios de Aniceto na segunda parte. Trabalha, então, como em diversas passagens de sua obra, com a intertextualidade. Lembrando que o termo cadoveo, refere-se, aliás, a uma tribo do Pantanal, que aparece na antologia de mitos cadoveos recolhida por Darcy Ribeiro na década de 40 (RIBEIRO, 1980).

Nessa perspectiva, observa-se que a poética de Manoel de Barros está formalmente centrada na combinação inovadora dos vocábulos, tendo como consequência uma linguagem com expressões insólitas e distantes do lugar comum. Esses processos constituem uma presença constante em *Arranjos para assobio*. Nesse livro, Barros inventa novas palavras a partir de palavras antigas que caíram no desuso e não representam nada, como também aquelas palavras que, em sua maioria, são consagradas pelo dialeto pantaneiro.

Vale ressaltar, novamente, a subversão da lógica que seus textos apresentam, como em *O guardador de águas*, em que enuncia como subtítulo: “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, quando, na verdade, apresenta quatorze coisas. E aqui, em “Exercícios Cadoveos”, o poeta afirma alistar sete inutensílios de Aniceto retirados da mitologia indígena, mas arrola somente seis.

Neste jogo poético, em que a linguagem é vital para o entendimento dos seres de seu bestiário, deve-se ressaltar que o sujeito lírico do poema desempenha experimentos linguísticos. Manoel de Barros expõe seus poemas se escrevendo, se reescrevendo e se inscrevendo na busca de uma linguagem que recupere a relação original do homem com a natureza. Conjuga, assim, no mesmo espaço, o arcaico e as imagens remotas, com a reflexão em torno da poesia, que é a condição fundante da modernidade na literatura (CAMARGO, 1997, p. 240).

Em determinado momento de seu bestiário, Manoel imita em tom de gozação o discurso moralizador e ironiza até mesmo as palavras da Bíblia Sagrada: “Nossa maçã é que come Eva” (BARROS, 1998, p. 38). Ele posiciona-se do lado do diferente, talvez, por isso, predomine no curso da escrita barreana o fluir do pensamento, a sintaxe do imaginário (RODRIGUES, 2006, p. 67).

Em “Exercícios adjetivos” a poesia de Manoel de Barros articula-se no patamar de brincadeira e interação recreativa. O próprio autor diz que não gosta de adjetivos: “Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas” (BARROS, 2003b, p. 15), visto que o objeto de sua poesia é o entulho, o traste, a sobra, a ordem de seu chão é criar objetos de nova finalidade a partir dos abandonados. As palavras são agitadas e extraídas de seu lugar tradicional. Como é perceptível no poema abaixo:

Manhã-passarinho

Uma casa terena de sol raiz no mato
 Formiga preta minha estrela
 Da asa parada pedras
 Verdejantes voz
 Pelada de peixe dia
 De estar riachoso
 Manhã-passarinho
 Inclinação no rosto esticada
 Até no lábio-lagartixa
 Mosquito de hospício verruma
 Para água arame de estender música
 Sabão em zona erógena faca
 Enterrada no tronco meu amor!
 Esses barrancos ventados...
 E o porco celestial (BARROS, 1998, p. 60).

Um outro exercício adjetivo de seu bestiário, que apresenta a transubstanciação ocorrida entre animais e coisas, é manifestado no caso dos caracóis e das paredes em “Os caramujos-flores”. Os caramujos “só saem de noite para passear”. Eles procuram paredes sujas, onde possam grudar ou pastar:

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos
que só saem de noite para passear
De preferência procuram paredes sujas, onde se
pregam e se pastam
Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles
essas paredes
Ou se são por elas pastados
Provavelmente se compensem (BARROS, 1998, p. 60).

Há um sentido de equilíbrio, de compensação de um pelo outro “paredes e caramujos se entendem por devaneios/ Difícil imaginar uma devoração mútua”, conseguindo assim desabrocharem “como os bestegos”, conforme informa o poeta:

Paredes e caramujos se entendem por devaneios
Difícil imaginar uma devoração mútua
Antes diria que usam de uma transubstanciação:
paredes emprestam seus musgos aos caramujos-flores
e os caramujos-flores às paredes sua gosma
Assim desabrocham como os bestegos (BARROS, 1998, p. 60).

Não se trata de um consumir o outro, mas de dividirem uma intimidade a ambos favorável. Todos estão em comunhão, sem hierarquia, os seres e o poeta. Este incorpora e vive o universo dos caramujos, das formigas, das aranhas. Uma vez que “não temos um corpo, somos incorporados” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45).

Como se vê, Barros retoma em toda sua obra essa decorrência peculiar dos bestiários, qual seja, a ausência de interesse em classificarem os seus animais numa escala de importância ou de categorias que apreciasse o grau de evolução das espécies, desde os organismos mais ínfimos até os mais complexos. É possível apontar aqui que, Barros, a partir da tradição bestiária, inquire sobre a abordagem de seus animais. Desse modo, lega moldes e motivos alterados para atender a diversificações contextuais, por onde o cultural e formações ideárias, senão ideológicas, se manifestam na poesia do autor.

No último capítulo, “Arranjos para assobio”, Barros prossegue os exercícios com as palavras. No seu percurso do singelo, o poeta com “voz de chão podre”, reinventa o mundo por ele contemplado através da palavra criadora e ao renunciar aos convites da competição acirrada imposta pelo capitalista e o progresso científico, acredita ser “mais importante fundar um verso/ do que uma Usina Atômica” (BARROS, 1998, p. 65).

Até mesmo o pulo, sob o discurso surrealista, serve como justificativa para colocar em xeque a realidade concreta e o pensamento lógico. Novamente, nota-se a ideia do silêncio, perceptível em outros poemas. Assim, Barros incorpora em sua escritura a mania infantil, pois para ele poesia é como *exercícios de ser criança* (BARROS, 1999a).

O pulo

Estrela foi se arrastando no chão deu no sapo
sapo ficou teso de flor!
e pulou o silêncio (BARROS, 1998, p. 71).

O poema “O pulo”, é um exemplo de como essa poesia, inversamente, sempre se preocupou em apresentar a natureza como efeito de uma construção da imagem visual. A cenografia, por sua vez, se constrói no próprio texto e revela a construção do poeta. Dessa forma, este poema constrói-se como um movimento independente do sujeito de transfiguração dos elementos da natureza numa linguagem simples e precisa (ANDRADE JUNIOR, 2004).

No estado silencioso das lucubrações, cada coisa, cada animal, torna-se ser a sua maneira. A palavra rende-se, entrega-se ao poeta para que ele a verbalize na sua linguagem inicial. Manoel de Barros escreve poesia para externar essa inapetência para o mundo dos homens, pois parece se sentir muito melhor entre as coisas imóveis e os bichos de seu bestiário que entre os seres falantes (CASTELO, 1999, p. 112).

O poeta mato-grossense, como ser criador, vai revelando a variedade de vidas que habitam o pantanal. Dessa forma, tanto a estrela quanto o sapo constituem-se seres na medida em que se encontram: a estrela abdica de sua esfera celestial e ganha qualidade terrena, arrastando-se de encontro ao sapo, que se vê fertilizado pelo encontro, ficando “teso de flor”.

Em Barros, é bastante notável a concepção do poeta como fazedor, expressa no sentido etimológico da palavra poeta, lembrado por Cury e Walty (1999, p. 25), como “aquele que faz”. Como poeta moderno, ele preocupa-se com o modo de dizer e conduz o leitor à esfera do não familiar, do estranho, do desfigurado. Conforme revela: “é preciso propor novos enlances para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios”. Em outras palavras, Barros busca um determinado envolvimento para se alcançar a matéria da poesia (BARROS, 1992, p. 312).

É comum o aspecto em Barros de um sujeito lírico arcaico, que observa os animais, está em contato com a terra, para resgatar o homem já perdido (DAVID, 2005, p. 22). Porque o aprendizado do poeta, desde a sua infância, se dá pelo sensível, pela natureza. Assim, o poeta constrói seu bestiário como forma de escapar da ação do mundo. Afinal, o que

Manuel de Barros deseja é estar em harmonia, deixando-se invadir pela natureza para viver plenamente. Essa atitude torna-se ainda mais evidente quando considera que é “preciso ser de outros reinos: o da água, o das pedras, o do sapo” (BARROS, 1990, p. 333).

O projeto político e estético de Manoel de Barros utiliza um tempo em que tudo pode vir a ser. O tempo, em sua obra, não tem marcas cronológicas, é um tempo mítico, como se exemplifica na passagem:

Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou quando uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou tem hora que eu sou quando uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou quando um rio. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu estou quando infante. Eu resolvi voltar quando infante por um gosto de voltar. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou quando infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada (BARROS, 2006a).

No mundo de Barros, é possível perceber a complexa tensão temporal que envolve o presente, a noção de tempo é apagada, e todos os seres experimentam um tempo circular. O tempo para o autor não é nem homogêneo nem contínuo. Trata-se de um tempo ontológico por excelência, um tempo que não se esgota. Afinal, esse processo contínuo de metamorfose pela qual passa o poeta e que convida a todos a viver de interação com a natureza pressupõe uma ruptura com o tempo linear criado pelo ser humano, pois, “pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1993, p. 231).

3.5 Confabulando com a natureza

No percurso da leitura dos poemas, é descoberta, em Manoel de Barros, a palavra sendo empregada como uma instituição capaz de fragmentar e recriar o universo. Não satisfeito em manusear a palavra em tão extenso alcance, o poeta conduz o seu bestiário de forma tal a obter a liberdade absoluta da linguagem. Um verdadeiro *explorador* é o termo apropriado para se definir o que Barros faz com sua poesia, pois, fazendo referência à língua portuguesa, diz que estudou-a “com força para poder errá-la ao dente” (BARROS, 2003b, p. 18).

A poesia como emanção permanente do império da linguagem tem a capacidade de filtrar a natureza ou prendê-la em sua própria teia. Assim, ao vincular o real na escória do mundo concreto, Manoel de Barros faz da palavra arranjo do fazer poético, objeto que se relaciona com o sublime e ao mesmo tempo fala de si mesma, traços fundamentais na feitura da novidade poética deste cantor das coisas do Pantanal.

Neste capítulo, buscou-se descrever os animais do bestiário pantaneiro a partir da poesia de Manoel de Barros e observar como se constroem e aparecem nesta poesia. No decorrer das análises, o pantanal e todo o seu universo vegetal, animal, a natureza física e humana estiveram muito presentes com a força das metáforas utilizadas pelo poeta. Diante das reflexões suscitadas nos poemas do livro *Arranjos para assobio*, percebe-se também que Barros traz em seu bestiário uma tendência de não diferenciar seus animais. Na verdade, segue, assim como no imaginário da tradição dos bestiários, o tratamento dos mais diferenciados animais, considerando-os, não importando a sua natureza. Dessa forma, todos os animais, passam a ser considerados num mesmo grau de convicção (FONSECA, 2003, p. 169).

Este desinteresse se vale dos fundamentos teológicos, pois para a cosmovisão medieval, todos os animais eram igualmente respeitados, desde os animais corriqueiros e aparentemente insignificantes pela sua vulgaridade até os mais enigmáticos e simbolicamente reveladores por sua prodigiosidade ou portentosidade (FONSECA, 2003, p. 169). Igualmente é a poesia de Manoel de Barros ao equiparar todos os seus seres, desde um simples inseto até uma grandiosa ave, fazendo com que todos os animais, ínfimos ou superiores, sejam avaliados como parte do sublime na natureza.

A obra de Manoel de Barros enfatiza o tema do humano a partir do cotejo com uma cultura dominada pela prática racional que determina sobre a serventia da produção e

transforma os sujeitos em sujeitados a um modo de pensar abalizado ao objetivo, ao exato, ao racional e ao irracional. Conhecer sua obra é se deixar levar pela magia de um mundo novo, um mundo no qual as coisas possuem um sentido inusitado e deixam emanar a essência vital do universo (MENEZES, 1998).

A comparação Homem / Natureza é uma leitura que sempre tem sentido, pois o natural físico explica o homem pantaneiro. Entretanto, esse estudo sobre o animal percebeu o verdadeiro espelho não só do povo pantaneiro, mas de toda sociedade em sua diversidade e multiplicidade. Desta forma, é possível afirmar que para Manoel de Barros, poesia é a simbiose: poeta/linguagem/natureza.

Em Barros, foi possível verificar acerca da sucessão comum nos bestiários medievais, quais sejam das bestas, aves, pedras que corresponde uma hierarquia baseada no fato de as primeiras viverem com a cabeça direcionada para a terra, procurando apenas a alimentação, remetendo para uma imagem da infância humana, as segundas, que voam no céu, encontram-se conotadas com os homens que aspiram por Deus, enquanto as pedras pelas suas características de solidez, estabilidade e permanência, simbolizam o homem que não se desvia do bem, surgindo, assim simbolicamente referenciados os três estados espirituais do cristão (CHAMBEL, 2006, p. 16).

Não resta dúvida que a obra barreana recorrendo à tradição literária medieval forma-se como um verdadeiro bestiário, tecido por imagens do mundo animal em todos os seus ambientes, seja no ar, com andorinhas, sabiás, pombas, borboletas; na terra, com formigas, onças, tartarugas, serpentes, lesmas, rãs, lagartos, vermes; e na água, com toda uma diversidade de peixes. Todos fazendo parte do caleidoscópio vivo da região. É assim que Manoel de Barros plasma seu espaço imaginário, predominantemente, na natureza.

Percebe-se no poeta a recorrência de um olhar racional e irracional, lógico e alógico, com o intuito de predomínio deste sobre àquele (DAVID, 2004). Isso faz com que, provisoriamente, abdique de sua natureza humana para se colocar no mesmo plano das coisas e dos animais. O poeta, travando uma luta no terreno da linguagem, não apenas se transforma num determinado ser, mas em muitos deles ao mesmo tempo. É graças a essa fuga do habitual que se alcança a compreensão do mundo criado.

No presente capítulo, ainda que brevemente, tentou-se apresentar as linhas particulares do bestiário de Manoel de Barros, evidenciando a visão de mundo presente no autor que é capaz de comungar homem e natureza, buscando expor as características mais marcantes e explicar as inovações que foram se manifestando, através de uma sucinta referência aos contextos culturais e mentais que as tornaram possíveis. Este estudo deu

especial atenção ao viés simbólico que Barros utiliza, com o intuito de perceber as condições que possibilitam o surgimento de um novo olhar sobre o mundo natural, em que o animal cumpre uma função epistemológica de ensinamento do homem pelos exemplos da natureza divinamente inspirada e instruída.

Assim, em seu bestiário, o objetivo do poeta é fazer como as minhocas: elas “arejam a terra; os poetas, a linguagem” (BARROS, 2003c, p. 252). Por desatinar ao que as palavras condicionam e adquirir, no remexer do cisco, a experiência do restolho, a obra de Manoel de Barros consegue ir além do rótulo de poesia regionalista, não se ocultando diante da exuberância natural de uma paisagem atraente – o pantanal. O poeta mesmo em seus arranjos sobre a natureza ainda assim parece atinar sempre para a instância problemática do ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este mundo sensível é como um livro escrito pela mão de Deus, e as criaturas são como figuras, não reveladas ao sabor da vontade humana, mas dispostas pelo arbítrio divino, a fim de manifestarem a sapiência invisível de Deus.

Hugo de S. Victor

Apesar de ainda haver muito a ser explorado há possibilidade de delinear algumas conclusões. Desse modo, pretende-se discutir aqui alguns pontos a que as leituras, discussões e aprendizados foram adquiridos ao se indagar acerca do animal nas fronteiras do Imaginário e da Literatura.

Sabe-se que a criação estética de diversos autores da literatura brasileira contemporânea tem sido alvo de estudos de variados tratamentos e abordagens teóricas e crítico-analíticas, no que diz respeito ao seu conteúdo imagético, simbólico e figurativo. Todavia, poucos foram os que investigaram, na formação imagística dessa literatura, acerca do quanto e como a literatura contemporânea é herdeira do imaginário medieval, em que a presença do mundo animal é transformada em motivos literários. Foi a partir dessa constatação, que este estudo procurou contribuir no preenchimento dessa lacuna na crítica, analisando o livro de contos *O carnaval dos animais* e o de poesia *Arranjos para o assobio*, a partir de sua própria distinção, de seu gênero e sua singularidade, já que cada uma dessas obras, além de fazer parte de um contexto histórico particular, é marcada pelo traço distintivo de cada autor.

O método de análise deste estudo apoiou-se na recorrência que vários escritores brasileiros contemporâneos fazem a imagens e situações simbólico-figurativas referentes às mais variadas figuras de animais, mas tendo em conta a singularidade de cada uma delas e que por sua vez faz parte de um contexto histórico particular.

Desse modo, foi indicado no percurso do estudo acerca da relação existente entre a literatura contemporânea e o simbolismo animal dos tradicionais bestiários, no que tange à intenção dos autores em atribuir relações exemplares e, também, não exemplares entre o homem e o animal.

Entre as várias manifestações que habitam o imaginário dos dois autores, foi possível destacar o animal. Essa ênfase soa interessante por evocar uma imagem capaz de aproximar não só os gêneros estudados, mas outros mais, visto poder abraçar a ideia de um

novo conhecimento que pressupõe uma mudança de paradigma, especialmente para as sociedades ocidentais, em que há o resgate, de certa forma, daquela tradição que via na figura do animal um significado supra-real.

No complexo simbólico operado por Manoel de Barros, não há predominância de simbolismos, mas uma convivência equilibrada entre eles. Atribui-se isso ao fato de o autor projetar um espaço primordial, de inícios, em que todos os elementos têm igual importância na construção do mundo, pois, como se pode notar, sua maior habilidade é inventar “inutensílios” e valorizar os “patrimônios inúteis da humanidade”, compostos por todas as miudezas que estão em estado de abandono. Seu projeto é, de fato, desfazer algo para construir um novo. Já em Scliar, nota-se um tratamento simbólico dado aos animais para expressar a representação literária da vida humana, pois, assim como os escritores dos bestiários, Scliar acredita na necessidade de estudar a natureza para o homem nela descobrir a si próprio. A discussão sobre a violência através de uma abordagem simbólico-alegórica em Scliar demonstra, muitas vezes, a animalidade do homem e a humanidade do animal.

A maior parte das personagens que se sucederam nas paisagens estéticas dos autores estudados refletiu uma estreita ligação com a representação literária da vida humana, porque, em seus nomes, carregam histórias versando sobre a própria existência humana.

Ao atentar para o que apontam as obras de Moacyr Scliar e Manoel de Barros, percebe-se a presença do simbolismo animal medieval por meio de vários elementos. Ambos os autores estabelecem um vínculo através da língua oferecendo a possibilidade de irmanar experiências simbólicas e conhecimentos, não só de diversos animais, com os seus comportamentos e características, que, interpretados segundo o método alegórico-simbólico, contribuíram para enriquecer os bestiários e as enciclopédias, mas também a lidar com o imprevisível, o inovador e o inaugural.

Nesse sentido, percebe-se que ambos se aproximam por construírem uma linguagem literária fundada em escolhas e símbolos que exprimem sua experiência fundamental constituindo uma expressão pela quebra de paradigmas.

Entre os tantos recursos estilísticos que traduzem a imagética desses dois *exploradores* da linguagem, que se alicerçam no uso metáforas, alegorias e anagogias capazes de imprimir expressividade e afetividade aos textos como forma de manifestação do pensamento mágico, constata-se que, tanto Manoel de Barros quanto Moacyr Scliar, conscientes de seu ato cosmogônico, ecoam as forças renovadoras de sua época.

Sabe-se que do século XIX até os dias atuais, a literatura, assim como o homem, passou por enérgicas transformações filosóficas e sociais, com inversões de valores, uso de

diferentes linguagens, que surgiram e mudaram conceitos estéticos, causando, assim, um verdadeiro turbilhão de mudanças na literatura tradicional. Ambos os autores estudados vivem esse momento e, com uma escrita literária carregada de elementos imagéticos e simbólicos buscam seus respectivos universos de valores culturais e ideológicos. Assim, não lhes faltam inventividade nem sensibilidade para fazer fruir o verbo e colocar, no dizer de José Fernandes, a palavra em estado de loucura.

A presença do alegórico em Moacyr Scliar e de uma natureza mágica em Manoel de Barros introduz a compreensão da ordem social no domínio do simbólico-alegórico. Assim, ambos autores utilizam a intervenção do onírico, a possibilidade da interferência do extraordinário no ordinário, do sobrenatural no natural (TODOROV, 2004).

Vale ressaltar que, embora os dois autores busquem recursos da modernidade, como a hibridização de gêneros, a intertextualidade, a metalinguagem, entre outros, eles jamais perdem de vista os elementos do passado. É com isso que ambos metaforizam suas obras, mostrando seu olhar contemplativo sobre a natureza, sobre a vida e sobre o homem.

Trazer para este estudo tanto o conto como a poesia, reforça a concepção de Nelly Novaes Coelho de que o valor literário de uma obra não pode ser medido por determinado autor pertencer a uma ou outra tendência literária, mas “pela consciência do fazer literário revelado por sua matéria literária, seu corpo verbal; e, também, pela adequação de tal matéria às forças renovadoras mais atuantes em seu momento de produção” (1985, p. 220).

Moacyr Scliar e Manoel de Barros ampliam os canais da percepção do leitor para questionar os efeitos de uma civilização reduzida ao qualitativo, ao dinheiro, ao prosaico, evocando a bandeira de uma sociedade ideal, utilizando, desse modo, a literatura, como ferramenta propícia à conscientização e à transformação humana.

No desenvolvimento desta análise notou-se uma inquietude comum aos dois autores a respeito do simbolismo animal. A partir dessa inquietude, os dois utilizaram, assim como para o homem medieval, o animal enquanto símbolo de uma realidade para indagar sobre o homem. Basearam-se no que ensina o poeta do século XII, Alain de Lille (1128-1203): “para nós, toda criatura do mundo é como um livro, um quadro, um espelho; da nossa vida, da nossa morte, da nossa condição, da nossa sorte²⁵”.

Com Manoel de Barros acontece o mesmo. Sua poesia é um espaço sem delimitações, onde se trocam atributos do reino humano, vegetal e animal. É um espaço em eterna transformação, em constante metamorfose, onde um inseto é pessoa e vice-versa, onde

²⁵Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est especulum; nostrae vitae, nostrae mortis, nostri status, nostrae sortis.

caracóis ou sapos são nuvem ou onde o homem é sabiá. O pantanal é a matéria prima para a poesia barreana. Mas, esta natureza não é, em absoluto, vista com olhos que contemplam sem agir, ficando numa enumeração de espécies. E isso, revela a postura de um homem que, frente à vida, procura agir. Assim é que Manoel de Barros vislumbra o mundo pela ótica da natureza. O autor delega ao animal a função de transmitir os sentidos das suas reflexões, coordenando o seu discurso, não só em aspectos exteriores, mas tentando penetrar nas complexidades e mistérios da interioridade das coisas e dos animais.

Foi possível notar que os contos de Moacyr Scliar são extremamente complexos com a possibilidade de diversas leituras, negando uma interpretação unívoca. Seus contos mantêm o leitor em constante tensão, pois num momento dá pistas para seu entendimento e, logo depois, se contrapõe nelas mesmas, contribuindo para a manutenção de sua natureza ambígua.

No bestiário de Scliar, foi possível ainda perceber que à medida em que os termos de comunicação entre o homem e os seres animais transformam-se, alteram-se as condições do seu encontro. Somente sob estas condições o animal pode ser visto como o outro.

Já Barros, para atingir uma percepção do próprio mundo natural, desenvolve a temática da natureza a partir de animais, minerais e vegetais, isto é, mimetizando-os e entrando literariamente em seus corpos. Na tentativa de aproximar-se tanto quanto possível do mistério que envolve esta metamorfose, observa-se a recorrência de outros recursos como: a faculdade mimética; a linguagem corporal e a linguagem imagética liberando a própria linguagem de seu automatismo. Isto porque, ele desenvolve uma visão letrada da natureza, segundo a qual esta era entendida como constituída por um conjunto de símbolos e sinais que deviam ser lidos e decodificados de forma a entender os desígnios divinos da Criação. É dessa forma, que sua obra celebra e consagra a comunhão do homem com a natureza. Afinal, o poeta “aprendeu com a natureza o perfume de Deus” (BARROS, 2003b, 63).

Manoel de Barros entra, por sua vez, neste mundo por meio “das infusões, das aderências, das incrustações” (BARROS, 1998, p. 11). O poeta, despojando-se de todo entendimento racional do ser humano, de toda característica humana, vivencia este mundo. Ele experimenta uma transformação não apenas num animal, mas também em pedras e plantas, como nos lapidários e herbários, respectivamente, para assim, entender suas “naturezas”.

Do mesmo modo, destaca-se neste autor sua singularidade da linguagem imagética. Esta construção imagética permite vislumbrar a ambiguidade da relação do homem com a natureza. Sendo assim, rompe com a arbitrariedade e convencionalismos da linguagem cotidiana, para que o olhar seja deslocado do seu eixo antropocêntrico. Isto pode-se notar no

mundo imaginado por Barros que se contrapõe com o mundo real. Um exemplo disto refere-se ao estatuto de indivíduo dado para o inseto e o de inseto para o poeta.

Estando os autores inseridos no contexto da literatura brasileira contemporânea, eles fazem parte de uma tendência mais universal, ao se valer de imagens e situações simbólico-figurativas referentes a uma diversidade de animais, para além do inspiracional, há uma verdadeira recorrência e renascença das tradições medievais em geral. Eles, dentro do seu espaço, constroem esta corrente que consiste na reintrodução de legados antigos com o intuito de descobrir e conservar os valores culturais dos antepassados.

Retomando a noção de bestiário literário como um dos elementos da literatura, o animal alcança outras dimensões além das simbólicas ou alegóricas. A nova posição adotada pelos autores estabelece um outro entendimento acerca do animal, pois nesta nova postura, é possível perceber também que o homem já não ocuparia um lugar privilegiado. Nessa perspectiva, nota-se que Moacyr Scliar e Manoel de Barros, longe de uma mera fonte instrutiva e moral, adquiriram autonomia em relação às fraquezas que deviam representar e passaram a caracterizações da vida e da natureza.

Percebe-se também que as obras dos autores estudados fazem coro ressonante do imaginário religioso e profano imbuído na cultura erudita, e também na popular, servindo, neste sentido, de interface entre literatura, as formações do folclore e da oralidade. Deste modo, assim como o simbolismo animal medieval servia-se da alegoria para, a partir dos seus comportamentos e características, entender os ensinamentos morais a serem seguidos pelos cristãos iletrados, também na poesia de Manoel de Barros seu conteúdo simbólico torna-se bastante popular, fazendo parte do folclore e da oralidade da cultura através de sua criação de metáforas da natureza que revelam características idiossincráticas e aspectos culturais inerentes à vida pantaneira.

Acerca da seleção de Manoel de Barros e Moacyr Scliar, vale lembrar que esta foi feita pensando nos gêneros em que o animal é inserido: na prosa e na poesia. No início deste estudo, falou-se que o animal é uma figura recorrente na literatura, portanto não é excluinte a um gênero só. Assim, não se quis cair no marco estrito da definição de cada gênero, nem na sua especificidade, simplesmente, fazer a distinção entre prosa e poesia.

Algumas das características encontradas neste estudo foi uma luta férrea, forte, de um lado e, do outro, uma entrega do ser humano com relação à natureza. Os escritores perdem, ou melhor, rendem-se à identidade humana para entregar-se a identidades múltiplas. Na análise dos textos referentes à imagem animal, nota-se que os mesmos vão tecendo todo um imaginário em torno da fauna nacional, costurando retalhos de diferentes origens, compondo, no pano de fundo

da(s) cultura(s) brasileira(s), bem como o desenho das relações humanas com o mundo natural. Isso significa que mesmo autores da contemporaneidade da literatura brasileira se propõem a revisitar a literatura tradicional, uma vez que a tradição do imaginário medieval é uma rica matéria para construção literária.

O recorte investigativo pelo viés do simbolismo animal medieval, nos diferentes contextos literários em estudo, permitiu a abertura de uma fresta de conhecimento e tornou-se possível uma visão crítica e uma compreensão dos fenômenos culturais e literários produzidos por Manoel de Barros e Moacyr Scliar, por meio da relação dialética entre o estético, o histórico e o simbólico.

Após a análise do simbolismo animal medieval, por intermédio dos contos em Moacyr Scliar, nota-se que os temas perceptíveis no decorrer do estudo revelam o embate dos valores humanos que coexistem na grande cidade, em que uma mitologia urbana imposta, socialmente, surge em contrapartida à convergência de cenas de sexo e violência. A perspectiva extremista indicia a desmistificação, o desmascaramento dos mitos sob os quais o homem urbano tenta sobreviver, e revela, sobretudo, que a tensão entre o real e o ideal se dá no limite não só das situações, mas da própria vida das personagens, que vivem aturcidas pela sensação de isolamento.

Nesse sentido, nos contos de Scliar, os animais, ao apresentarem as suas características literais reveladas, na primeira parte das narrativas, logo adquirem uma dimensão alegórica à qual se alia uma vertente moral e, além de criar situações cômicas com o intuito de criticar, os valores da sociedade humana. Assim, o comportamento dos animais, juntamente, com a crítica à sociedade, vem mostrar de que forma o homem deve evitar a perversidade e aproximar-se da virtude. Afinal, como Umberto Eco (1986, p. 15) afirma: “Para cada virtude e para cada pecado há um exemplo tirado dos bestiários, e os animais tornam-se figuras do mundo humano”.

Já no poeta em que “o chão é um ensino”, existe uma verdadeira aula sobre o Brasil, naquilo que possui de mais rico: a natureza vegetal, animal, mineral. Sabiás, lagartixas, vaga-lumes, borboletas, minhocas, caramujos, sapos, camaleões, pardais, beija-flores, tartarugas, besouros, araras, lesmas, calangos, musgos, violetas, bananeiras, enfim, espécies da flora e da fauna que povoam o território poético desse grande escritor. Afinal, como informa Barros: “O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs” (BARROS, 1996).

Resguardadas as características históricas e culturais nas quais se manifestou o processo exegético que privilegiava a leitura simbólico-alegórica, o espaço que Barros elege

para pôr o leitor em cena é a natureza. Nela, é fundado um espaço ecológico, em que é saciada a necessidade de sentido para o mistério da vida. Povoado de animais, vegetais, minerais e humanos, coloc o homem num território imaginário em que se tornou possível realizar uma estreita ligação com o fantasioso.

Foi perceptível, ainda, no desenvolvimento da pesquisa, que a carga simbólica dos animais descritos na literatura brasileira contemporânea chega a uma extrema semelhança àquelas simbologias dos antigos bestiários medievais. As analogias chegam a ser feitas nominalmente, como, no caso, da sacralidade da natureza nos poemas de Manoel de Barros. Afinal, tanto o espaço urbano em Moacyr Scliar como o Pantanal em Manoel de Barros foram usados como um retrato arrojado e imaginativo do homem como ser religioso, político, econômico, cultural e sexual, constituindo um verdadeiro espetáculo da representação do ser humano.

O estudo de ambos os autores trouxe à tona a riqueza da concepção simbólico-alegórica da natureza, bem patente na continuação da elaboração de bestiários. Foi possível perceber, ainda, que a cada novo período histórico-cultural o universo simbólico da literatura, inclusive o simbolismo animal, se reveste de novas significações, porém, sempre reaproveitando motivos tradicionais. Desta maneira, ao focalizar mitos, simbologias de animais e lendas associadas a este riquíssimo mundo, teve-se a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre este fantástico universo que é o imaginário zoológico da Idade Média.

REFERÊNCIAS

Geral

ABERDEEN, University Library, MS. 24 (*Aberdeen Bestiary*), f. 5r. Disponível em: < http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/besttest/alt/comment/best_toc.html/>. Acesso em: 6 jun. 2008.

ACOSTA, Vladimir. *Animales e Imaginario: La zoología maravillosa medieval*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1995.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BARBER, Richard, (ed.). *Bestiary. Being an English Version of the Bodleian Library*, Oxford M. S. Bodley 764 with all the Original Miniatures Reproduced in facsimile, Woodbridge, The Boydell Press, 1993.

BARKER, William, FELTHAM, Mark. *Alciato's Book of emblems*. The memorial web edition in latin and english, 1989. Disponível em: <www.mun.ca/alciato/index.html>. Acesso em: 25 fev. 2009.

BENTON, Janetta R. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press, 1992.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paumape. s.d.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9.ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPENTIER, Alejo. "Los Advertidos". In: *Guerra dei tiempo y otros relatos*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

CHAMBEL, Pedro. *A Evolução do bestiário letrado medieval*. Revista on-line da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2006. Disponível em: < <http://www.fcsh.unl.pt/iem/investigar-iem.htm> >. Acesso em: 6 ago. 2007.

CLAIR, Colin. *Unnatural History: An Illustrated Bestiary*. New York: Abelard-Schumann, 1967.

COHEN, Jeremy. Be fertile and increase, fill the Earth and master it: the ancient and medieval career of a biblical text. *Ithaca*: Cornell University Press, 1989.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. *O Imaginário Medieval na Colônia: O Bestiário em Fernão Cardim*. Signótica, Goiânia-GO, v. 1, p. 73-84, 2000.

_____. Animais e imaginário religioso medieval: os bestiários e a visão da natureza. In: SANTOS, Dulce O. Amarante e TURCHI, Maria Zaira (Orgs.), *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone, p. 161-177, 2003.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: Épica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAZDARU, Demetrio. *Vestigios de bestiaries medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas*. Romanistische, XXII, 1971.

- GERBI, Antonello. *O novo mundo: História de uma polémica: 1750-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia, s.d..
- LEBAUD, Phillipe, (ed.). *Le Bestiaire. Texte intégral traduit en français moderne et reproduction en fac-similé des miniatures du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford*, Marie-France Dupuis et Sylvain Louis (trad.), 1988.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. 2. ed.. Lisboa: Gradiva, s.d..
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*, Lisboa: Edições 70, 1976.
- PAYNE, Ann, *Medieval Beasts*, MS. Royal 12, Séc. XIX, New York: Amsterdam Books, 1990.
- PRIORE, Mary del. Monstros e maravilhas no Brasil Colonial. In: *Esquecidos por Deus. Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIBEIRO, R. F. . *Bestiário Brasílico: a fauna brasileira no imaginário colonial*. In: Jacobi, Pedro; Ferreira; Lúcia da Costa. (Org.). *Diálogos em ambiente e sociedade no Brasil*. 1 ed. São Paulo: ANPPAS, Annablume, 2006.
- SALISBURY, Joyce E. *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*. New York: Routledge, 1994.
- SEVILHA, Santo Isidoro de. *Etimologias*, vol. II, edición bilingue preparada por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, 2ª. Ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- THAON, Philippe de. *Le Bestiaire de Philippe de Thaun*. Ed. E. Walberg, Lund, 1900.
- VARANDAS, Maria Angélica Sousa Oliveira. *A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses*. Brathair, ano 6, número 2, 2006a. Disponível em: < <http://www.brathair.com/>>. Acesso em: 6 jun. 2007.
- _____. *A Idade Média e o Bestiário*. *Medievalista*, ano 2, número 2, 2006b. Revista on-line da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>>. Acesso em: 2 jun. 2007.
- VESPUCCI, Amerigo. A expedição de 1501-1502 (Terceira Viagem). In Teixeira, Dante M. & Papavero, Nelson. *Os primeiros documentos história natural do Brasil*. Belém: Museu Emílio Goeldi, 2002.
- WHITE, Terence Hanbury. *The Book of Beasts: Being a Translation in Full from a Latin Bestiary of the 12th Century*. London: J. Cape, 1984.
- WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal medieval: os bestiários*. João Pessoa: Universitária, 2001.
- WOLKMER, Antonio Carlos. *O Pensamento Político Medieval: Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino*. Revista Crítica Jurídica, Curitiba, v. 19, p. 15-31, 2001. Disponível em: < <http://www.invenia.es/oai:dialnet.unirioja.es:ART0000008037> >. Acesso em: 15 out. 2007.

Moacyr Scliar

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLACK, Antony. "São Tomás de Aquino: o Estado e a moralidade". In: REDHEAD, Brian (Org.). *O Pensamento Político de Platão à OTAN*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. *Céu, inferno. Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Situação e formas do conto brasileiro. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1988.

BRAGANÇA JÚNIOR, Á. A.. *Provérbios medievais em latim*. Revista Philologus, Rio de Janeiro, v. 7, p. 43-53, 1997.

_____. *Os provérbios medievais em latim e a apropriação da cultura laica pelo discurso religioso - algumas palavras*. Mirabilia, v. 1, p. 6, 2006.

_____. *Reflexões sobre a utilização de animais em provérbios na latinidade medieval*. Revista da Academia Brasileira de Filologia, v. IV, p. 19-30, 2007.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*, Porto. Âmbar. 1999.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. Os fantasmas da cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CORREIA, Patrícia. Moacyr Scliar: imagens do judaísmo na cultura brasileira. In: *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Número atual - Ano IV - 2005 n.7/8. disponível em: <http://cienciareligioes.ulusofona.pt/revista_ciencia%20das%20religioes_parteIII.htm>. Acesso em: 25 set. 2008.

CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____. *Intertextualidade*. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo (org.). *Mar de histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FIGUEIREDO, C. L. N. de. *Trincheiras de Sonho: Ficção e Cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

FONSECA, P. C. L. . Moacyr Scliar e o Reduccionismo Fantástico. In: _____. *O Fantástico no conto brasileiro contemporâneo (III)*. MG, Suplemento Literário, ano XIV, n. 785. Belo Horizonte, 1981.

FRUNGILLO, M. L. . Raio de luz entre sombras. Ciências & Letras - *Revista da Faculdade Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 34, p. 161-170, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e Experiência Urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Semear* - Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses - PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 04, p. 29-37, 2000a. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_03.html>. Acesso em: 22 jan. 2007.

_____. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?. *Alceu* - Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, v. 1, p. 64-74, 2000b. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n1_Renato.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2007.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HANSEN, J. A. . *Alegoria*. Construção e Interpretação da Metáfora. 1. ed. São Paulo: Atual Editora, 1986.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Portugal: Edições 70 LTDA, 1985.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

JACARANDÁ, R. F. . *A técnica moderna e o fim da metafísica* - Arte e liberdade na existência em Martin Heidegger. Caderno de Criação, Porto Velho - RO, v. I, n. 27, 2002. Disponível em: <<http://www.unir.br/~albertolinscaldas/fimdametafisica.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2007.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1960.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1966.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

_____. Situação do conto. In: _____. *O caráter social da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

_____. *O Livro dos Seminários, Ensaio* (1ª bienal Nestlé de Literatura Brasileira) Rio de Janeiro: LR – Editores, 1983.

_____. Caminhos do Conto Brasileiro. *Ciências & Letras: Revista da Faculdade*, Porto Alegre, v. 34, p. 9-21, 2003. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01.pdf>>. Acesso em: 19 de ago. 2006.

MELO, Ana Cecília Águia de. *Humildes livros, bravos livros: cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado). Unicamp, São Paulo, 2004.

ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patricia; TOKER, Eliahu (org.). *Do Éden ao divã*. Humor judaico. São Paulo: Shalom, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Judaísmo*. Dispersão e Unidade. São Paulo: Ática, 1994.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, 1978.

SZKLO, Gilda Salem. *O bom fim do shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ªed., São Paulo, Perspectiva, 2004.

VIEIRA, Nelson H. *Jewish Voices in Brazilian Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos. In: *Ficção em debate e outros temas*. Campinas: Unicamp, 1979.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino de literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

_____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Roteiro de uma leitura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. Uma crítica social nos contos de Moacyr Scliar. In: _____ Moacyr Scliar. *O carnaval dos animais*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Manoel de Barros

ANDRADE JUNIOR, A. F. Com olhos de ver: Poesia e Fotografia em Manoel de Barros. *Zunái*: Revista de Poesia & Debates, 2004. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/antonio_francisco_andrade_manoel_barros.htm>. Acesso em: 12 jan. 2007.

BARBOSA, Antero. Da tradução semântica ou o vôo dentro da asa: Leitura, parcialíssima, de O Livro das Ignorças, de Manoel de Barros. *Jornal de Poesia*, 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br>>. Acesso em: 25 jun. 2007.

BARROS, André Luís. [2002]. Manoel de Barros: *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html>>.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorças*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

_____. Conversas por escrito. Entrevistas. In: _____. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Arranjos para assobio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999a.

_____. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Matéria de poesia* 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro, Record, 2003a.

_____. *Ensaio fotográficos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. *Livro de pré-coisas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003c.

- _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 4.ed., Rio de Janeiro, Record, 2004.
- _____. *Poemas concebidos sem pecado*. 4.ed., Rio de Janeiro, Record, 2005a.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 2005b.
- _____. *Memórias Inventadas - A infância*. São Paulo, Planeta, 2006a.
- _____. *Memórias inventadas – A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006b.
- _____. *O guardador de águas*. 5.ed., Rio de Janeiro, Record, 2006c.
- CAMARGO, G. O. de. *A poética do fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1997.
- _____. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo, p. 68 - 75, 2000.
- CAMPOS FILHO, Luiz Vicente da Silva. *Tradição e ruptura*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.
- CARPINEJAR, Francisco. Criaçamento das palavras – fragmentos do ensaio “A teologia do traste – A poesia de Manoel de Barros”. *Zunái: Revista de poesia & debates*, 2005.
- CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). *7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa - V. 2*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/7olhares2.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2008.
- CASTELO, José. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DAVID, N. A.. *A (meta) poesia de Manoel de Barros: do lúdico à manifestação do mito*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, UNESP, São Paulo, 2004.
- _____. A Poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra Roxa e Outras Terras*, Universidade Estadual Londrina, v. 5, p. 17-32, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *A inusitada semelhança entre as coisas na poesia de Manoel de Barros*. São Paulo: Estudos Linguísticos, v. Único, p. 1084-1089, 2006. Disponível em: <<http://gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/629.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2007.
- GUIZZO, José Octávio. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização, 1992.
- LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/andrealinhares.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2007.
- MARQUES, R. R.. Manoel de Barros e Antoni Tàpies e uma estética do ordinário: abertura da cotidianidade da presença na obra. *Investigações: Linguística e Teoria Literária*, Recife, v. 12, p. 93-111, 2000.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. Manoel de Barros: o chão é um ensino. In: _____. *Alquimia do Verbo e das Tinas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, 1991. p. 176-2002.
- MENEZES, Cynara. O artista quando coisa. *Jornal da poesia*, Fortaleza, 1998. Disponível em: <<File://A:\rjnal de Poesia.htm>> Acesso em: 22 dez. 2006.

- MENEZES, E. P. S.. *A auto-Reflexão em “Estado de Palavra” na poética de Manoel de Barros*. Campo Grande, 2001. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ednamenezes2.html> >. Acesso em: 15 jan. 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas-1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PERNA FILHO, Francisco. Abrindo fendas com o corpo: o erotismo na poesia de Manoel de Barros. *Jornal Opção*, Goiânia, 1998. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/fpernaens1.html> > Acesso em: 02 ago. 2007.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos. José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. *A unidade dual: (Manoel de Barros e a poesia)*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura)- Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/jcprioste_unidade.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2007.
- REINER, Nery Nice Biancalana. *A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal*. Tese (Doutorado em Literatura comparada). - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-151624/>>. Acesso em: 2 fev. 2008.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu*. Petrópolis: vozes, 1980.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SAVIO, L. . *A poética de Manuel de Barros: uma sabedoria de terra*. Literatura y Linguística, Santiago - Chile, p. 67 - 80, 31 ago. 2004.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A Poética da Desutilidade: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre_poesia.pdf >. Acesso em: 25 ago. 2007.
- SCOTTON, Maria Tereza. *A representação da infância na poesia de Manoel de Barros*. Presença Pedagógica, Belo Horizonte, v. 12, n. 67, p. 49-57, 2006. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/27/gt07/t075.pdf> >. Acesso em: 30 nov. 2007.
- TURIBA, Luiz; BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
- VASCONCELOS, Vânia Maria de. *A poética de Manoel de Barros- uma obra de invenção*. Papéis, vol.7, número 13, 2003, UFMS.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do chão* – poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.