

BIANCA ESTEVAM VELOSO FERREIRA

**A TRADIÇÃO E O
CONTEMPORÂNEO EM *JARDIM
ZOOLOGICO*, DE WILSON BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

TRÊS LAGOAS - MS

JUNHO/2013

BIANCA ESTEVAM VELOSO FERREIRA

A TRADIÇÃO E O CONTEMPORÂNEO EM *JARDIM ZOOLOGICO*, DE WILSON BUENO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Antonio Rodrigues Belon - UFMS/ Três Lagoas

2º Examinador: Prof. Dr. Sidney Barbosa – UnB/ Brasília

3º Examinador: Prof. Dra. Clara Ávila Ornellas – UFMS/Três Lagoas

1º Suplente: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – UFMS/ Três Lagoas

TRÊS LAGOAS - MS

JUNHO/2013

*À Antonia Estevam do Carmo Ferreira,
Fernando Veloso Ferreira e Bruno Estevam
Veloso Ferreira, por acreditarem em mim e
por toda a luta que vencemos juntos com
encerramento desta etapa.
Ao Samuel Carlos Melo, por todos os
conselhos, carinho e cumplicidade.*

AGRADECIMENTOS

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, algumas pessoas foram essenciais para que eu conseguisse concluí-lo. Devido ao carinho, paciência, apoio e luta dos que me acompanharam neste percurso, afirmo que este trabalho não é apenas meu. Deixo neste espaço o meu agradecimento a todas estas pessoas que estiveram comigo mesmo que indiretamente.

Aos meus pais, por todo o sacrifício feito para que eu me mantivesse focada apenas em meus estudos, por todo amor e confiança em mim depositados. Agradeço também ao meu irmão Bruno, companheiro de sempre, amigo e pessoa compreensiva.

Ao Samuel Carlos Melo, pessoa fundamental em todo o meu percurso acadêmico e em toda a minha vida.

A todos os familiares, que me deram o apoio necessário durante o tempo que passei longe de casa.

Às amigas que a distância não separou: Lidiane, Mayra, Mirele e Gláucia. Obrigada pela paciência e pelo apoio.

Aos novos amigos feitos desde a graduação até o mestrado: Andre Benatti, Bruna Zotelli, Carin Cássia, Cinthia Viana, Haydê Vieira, João Vieira Neto, Jorge Balastero e Thiago Bonfim. À Raquel Medina Dias, amiga-irmã de aflições, sorrisos, cafés e viagens.

Aos professores sempre presentes: Celina Nascimento, Rogério Vicente, Kelcilene Grácia-Rodrigues, José Batista de Sales, Wagner Corsino Enedino.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Finalmente, agradeço ao professor e orientador Antonio Rodrigues Belon, exemplo de profissional e de pessoa humana. Agradeço pela constante presença nos seis anos da minha vida acadêmica, por toda confiança, suporte e amizade.

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos, de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu próprio rosto.

Jorge Luís Borges

RESUMO

BIANCA, Estevam Veloso Ferreira. A tradição e o contemporâneo em *Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno. 2012, 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas.

Este trabalho tem como objetivo investigar *Jardim Zoológico* (1999), de Wilson Bueno, que faz parte de uma literatura de fabulação contemporânea. Utiliza alguns recursos alusivos a épocas, escritores e personagens já existentes no universo literário, em processo de retomada, de modo contemporâneo, da tradição das fábulas, e dos bestiários medievais. Na maioria das vezes essas alusões não acontecem de maneira intertextual, não havendo a presença explícita e efetiva de outros textos em sua composição. As formas utilizadas por Wilson Bueno para aludir ao passado são as chamadas recorrências: as de gênero textual, as de obras e de autores clássicos, e as de caráter intertextual. Objetiva-se situar *Jardim Zoológico* em sua contemporaneidade, estabelecendo os pontos de diálogo e ruptura com os gêneros textuais retomados. Algumas características das fábulas e bestiários, da tradição a sua contemporaneidade, pela análise das narrativas ganham evidência.

Palavras-chave: Narrativas contemporâneas; Wilson Bueno; recorrências, fabulação.

ABSTRACT

BIANCA, Estevam Veloso Ferreira. A tradição e o contemporâneo em *Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno. 2012, 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas.

This study aims to investigate *Jardim Zoológico* (1999), of Wilson Bueno, part of a contemporary fabulation literature. Uses some features allusive the epochs, writers and characters already on the literary universe, in the process of recapture, so contemporary tradition of fables, and the medieval bestiary. Most often these allusions do not happen so intertextual, without the explicit presence of other texts and effective in its composition. The shapes used by Wilson Bueno to allude to the past are called recurrences: the genre of the works and classic authors, and intertextual character. It aims to situate *Jardim Zoológico* in its contemporary setting out the points of rupture with the dialogue and genres textual reproduced . Some characteristics of fables and bestiaries, of tradition to contemporaneity, by analysis the narratives wins evidence.

Keywords: Contemporary Narratives; Wilson Bueno; recurrences, fabulation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FÁBULAS E EFABULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	12
1.1. Um jardim e deslocamentos	12
1.2. Fabulação ou Efabulação	17
1.3. Wilson Bueno e <i>Jardim Zoológico</i>	19
1.4. Apresentação gráfica: do externo ao interno	24
1.5. As fábulas contemporâneas	28
1.6. O Bestiário	30
1.7. Uma nova efabulação: da moralidade ao irônico	32
2. AS RECORRÊNCIAS NAS EFABULAÇÕES E NAS FÁBULAS	36
2.1. Intertextualidade e recorrência	36
2.2. “os pinyrés”: um animal tupiniquim	38
2.3. O agôalumem e os relatos de viagens	40
2.4. Um rememorante para um memorioso	45
2.4. O poeta cego de maipú	49
2.5. “os catoblepas”: do clássico ao contemporâneo	52
2.6. A metamorfose: de Lautréamont a Kafka	58
2.7. “os irús”: a alegria em todos os sentidos, humana	61
2.8. Uma visão cronológica das referências presentes em <i>Jardim Zoológico</i>	64
3. WILSON BUENO E AS NARRATIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS	67
3.1. Os monstros da literatura brasileira contemporânea	67
3.2. Trabalho e escrita	73

3.3. A força de um mito	77
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS.....	81

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é constituída por três capítulos, além desta *Introdução* e da *Conclusão*. No capítulo inicial denominado “Fábulas ou Efabulações contemporâneas”, será feita uma breve apresentação do escritor Wilson Bueno e da obra *Jardim Zoológico*. Primeiramente é feita uma reflexão sobre a contemporaneidade do objeto de estudo em questão, sendo ela caracterizada como um “jardim em deslocamentos”. Segundo Costa Pinto em *A literatura brasileira hoje* (2004), a temática das narrativas contemporâneas está, em sua maioria, fincadas em solo urbano. A obra de Bueno encontra-se nesse aspecto como uma possível exceção: seus personagens são animais que representam inquietações e sentimentos humanos, sendo encontrados em florestas e retratados por índios, biólogos e zoólatras.

No primeiro capítulo são feitas algumas considerações sobre as fábulas, desde sua tradição até a sua contemporaneidade, e também sobre os chamados bestiários medievais. Tais exposições são importantes para que se perceba a relação da obra de Bueno e dos gêneros literários que serviram de inspiração e influência para sua narrativa, demonstrando o que T.S Eliot chama de “tradição e talento individual”.

Segundo Yves Reuter (2007), toda narrativa inscreve-se em uma cultura, não remetendo apenas às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a precedem ou acompanham e que ele retoma, imita e modifica. Tal fenômeno denomina-se intertextualidade, vocábulo proposto por Julia Kristeva na obra *Introdução à Semanálise* (1974). A intertextualidade baseia-se na presença efetiva de um texto em outro, característica que pode ser observada em *Jardim Zoológico*, por meio de personagens de livros publicados anteriormente e que são retomadas em suas narrativas.

No entanto, Bueno não utiliza apenas dos aspectos intertextuais para dar vida à sua obra. Usufrui também das chamadas recorrências. O autor utiliza escritores consagrados como Borges, Flaubert, Kafka e Ovídio, para reforçar a trilha seguida por ele em sua obra. Tais escritores tornam-se, em *Jardim Zoológico*, personagens que também dão credibilidade à existência dos seus animais, tornando suas histórias verossímeis. Ao valer-se das chamadas recorrências, Wilson Bueno

dialoga com datas e lugares reais, com personagens já existentes no âmbito literário e com pessoas pertencentes ao mundo real.

O segundo capítulo deste trabalho, denominado “As recorrências nas Efabulações e nas Fábulas”, traz, primeiramente, os tipos de recorrências utilizados pelo autor, a maioria delas relacionadas ao gênero textual, a autores e obras clássicas e as de caráter intertextual. Após essa apresentação serão feitas análises de sete narrativas, demonstrando detalhadamente como ocorrem tais recorrências. As narrativas escolhidas foram: “os pinyrés”, “O Agôalumen”, “os nácares”, “os rememorantes”, “os catoblepas”, “os tarântulas” e “os irús”. Pretende-se demonstrar por meio dessas análises os pontos de diálogo e de ruptura com a tradição clássica de fábulas e bestiários, por meio dos níveis internos da obra, contrapondo-os com alguns autores e obras desta tradição que aparecem em *Jardim Zoológico* por meio de recorrências e recursos intertextuais.

No último capítulo será feita uma inserção do escritor Wilson Bueno no universo das narrativas brasileiras contemporâneas, com base nas análises e interpretações feitas durante todo o percurso do trabalho. A literatura brasileira contemporânea tem enfrentado um dilema em que a generalização coloca-a em uma condição de repetição do que já foi feito, como se não houvesse escapatória para este tipo de situação. No entanto, Wilson Bueno com sua escrita inquietante, reinventa-se e renova-se a cada instante, empregando à sua literatura novos sentidos, abrindo espaço para a reflexão crítica sobre os aspectos humanos.

1. FÁBULAS E EFABULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

1.1. Um jardim em deslocamentos

A obra *Jardim Zoológico* é uma verdadeira incursão em uma variedade de espaços e leituras. Dessa forma, não poderia ser feito um estudo sobre esta obra sem antes fazer-se algumas considerações sobre o espaço, já que o próprio título remete a um local específico. De acordo com o dicionário de teoria da narrativa, o espaço pode ser entendido:

[...] como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, [...] pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS e LOPES, 1989, p. 204).

O espaço pode assumir determinados aspectos: da largueza da região ou da cidade à privacidade do espaço interior (opção de extensão). Num plano mais limitado pode centrar-se em espaços mais restritos como a casa, por exemplo. Sem princípio estático, o espaço social configura-se em função da presença de figurantes e funciona também como domínio em estreita vinculação com as personagens, além de evidenciar atmosferas densas projetadas sobre o comportamento das personagens (espaço psicológico).

Osman Lins no V capítulo de *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), afirma que a moderna história realista é a ação de cenários. Para isso a narrativa exige uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens. Daí o interesse do que se denomina “ambientação”, o interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias o espaço. Nestes capítulos, Lins traz conceitos muito relevantes para uma análise das configurações do espaço, dentre eles o conceito de ambientação. Segundo o autor, há muitas diferenças entre espaço e a ambientação:

O espaço é o local dado, onde transcorre a narrativa, enquanto *ambientação* é o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*.” (p. 77). O autor define três formas de ambientação: ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação dissimulada (oblíqua). As narrativas de *Jardim Zoológico* são compostas por uma ambientação franca, que, segundo Osman Lins, distingue-se pela introdução pura e simples do narrador. Há também outras personagens na história, mas o observador declarado é sempre o narrador.

Mas antes de adentrarmos às narrativas pertencentes à obra, refletiremos um pouco sobre o espaço de um Jardim Zoológico como um todo, e de como a obra de Bueno pode encaixar-se em uma literatura contemporânea, mesmo retomando gêneros textuais e escritores anteriores a si. Segundo Manuel da Costa Pinto, em *A literatura Brasileira Hoje* (2004), a ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano, sendo difícil encontrar um eixo que a defina. O autor afirma que há em comum nessas obras uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). Todas elas possuem uma liberdade individual, de uma construção cultural que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialísticos, realistas, metafísicos, escatológicos, fantásticos e satíricos.

Como, então, a obra *Jardim Zoológico* enquadra-se também nesta literatura, se seus personagens animais são advindos de florestas e são retratados por índios? Como o título da obra já diz, trata-se de um jardim zoológico, espaço que imita um ambiente natural, mas que é organizado por mãos humanas e que é encontrada em grandes metrópoles. Nas palavras de Antonio Rodrigues Belon:

Os Jardins Zoológicos, na sua espacialidade organizada pela ação humana, deslocam os seus habitantes do seu local de origem para a vida em um espaço resultante dos projetos dos homens, na soma de suas imagens e fantasias. A exemplo das *idades invisíveis* de Ítalo Calvino, os jardins zoológicos de Wilson Bueno, também *invisíveis*, resultam imagens, das fantasias, da forma do discurso. Neles, os animais adquirem o caráter de quimeras, de monstros, imaginários, mas benignos. Sempre produto da atividade humana de simbolização. Nas cidades moram os homens, nos *jardins zoológicos* os animais, porém segundo um projeto humano. Portanto, vale a *intervenção humana*. (BELON, 2004, p. 11)

Aos moldes de um legítimo zoológico, Wilson Bueno faz de sua obra um compósito de animais, advindos da cultura medieval dos Bestiários. Um zôo contrário ao esperado, composto por animais nunca antes vistos, monstros fantásticos, exóticos:

(...) assim esses estranhos desde o nome e como se comuns agora seres animados pela mão que escreve passam a existir quando são lidos e por menos irreais que antes não fossem existissem descobertos como existem inventados tanto faz ou não reais ou mais reais que os outros muitos animais que habitam pastos ou cavernas (...) (ANTUNES, 1999, abas).

Um jardim remete a um lugar habitualmente fechado, onde se cultivam flores, plantas, árvores, remetendo normalmente a uma acepção de beleza, distração, um local tranquilo e alegre. No entanto a obra de Wilson Bueno não se refere simplesmente a um jardim, mas sim a um jardim zoológico: uma combinação de plantas, árvores e animais das mais variadas espécies destinados à exposição pública. Um jardim zoológico tem por sua constituição remeter-nos a outros tempos, com a presença de árvores centenárias, por exemplo, e aos mais diversos espaços, por meio de animais de diferentes países, diferentes climas e *habitats*.

Por outro lado, todos os espaços de um jardim zoológico são artificialmente produzidos para remeterem ao *habitat* natural de cada animal, permitindo aos visitantes conhecerem um pouco sobre cada espécie e sobre o ambiente em que vivem. Durante estes passeios as pessoas têm acesso a todas as características dos animais como nomes científicos, a fauna e a flora, o local onde se encontram outros da mesma espécie. Isso é informado por meio de placas fixadas junto às jaulas. É comum que esses passeios sejam acompanhados por monitores, que vão explicando as particularidades de cada animal.

A obra de Wilson Bueno não faz tão diferente, pois o narrador apresenta cada animal com suas características, tendo cada um deles uma narrativa que lhe é dedicada, pois as páginas do livro apresentam-se como as jaulas. A cada duas ou três páginas um bicho diferente é apresentado ao leitor, cada um originário de um lugar ou época diferente. Todas as narrativas são curtas, com no máximo quatro

páginas, tendo em vista que o livro possui páginas estreitas (11x21 cm). Esta característica ressalta um dos pontos de congruência entre elas e as fábulas e Bestiários que elas retomam.

A linguagem possui um aspecto cientificista do que é contado, objetivo e verossímil com nomes de cientistas e zoólatras como garantidores da veracidade. O narrador cataloga os mais diversos animais, construindo uma relação intrínseca com o mundo zoológico, descrevendo até os últimos espécimes de alguns que já estão completamente extintos. Assim como acontece nos verdadeiros jardins zoológicos, a vida natural já não é mais natural. Ela resume-se a registros de etnógrafos e cientistas.

O autor compila em um único espaço, animais que representam inquietações e sentimentos pertencentes ao universo humano. “O Ivitú”, por exemplo, alivia dos índios a dor da saudade; “os cordes” têm como característica despertar a esperança nos corações humanos possui, segundo o narrador, o difícil ofício de amar nesse mundo beligerante. Outros seres são a própria representação do ser humano, “os nuncas” são designados pelo narrador como uma subespécie do ser humano, que, todavia, representam o homem inteiro.

De um lado, a vegetabilidade, base da existência dos jardins, representando os ciclos e os aspectos da fecundidade e da abundância observáveis na variedade geral da natureza, nas expressões básicas da vida; do outro, a corporalidade, dos animais e dos homens, a aprender a materialidade da vida em seu pleno humano, na encarnação dos apetites sempre renovados e da decorrente insaciabilidade e da dor que a acompanha. Numa dimensão acrescentada pelo imaginário, pelo fantástico, as quimeras, os monstros, os seres que habitam as narrativas, os mitos, as invenções humanas nas zonas fronteiriças do maravilhoso. (BELON, 2004, p. 22)

As personagens da obra são reflexos do próprio espaço de que são originários, misturando-se a ele, absorvendo suas características como camaleões. A obra é um zôo repleto de animais ambíguos, com características quiméricas, no entanto benignos, mágicos e fantásticos. No processo de criação de suas histórias Wilson Bueno utiliza o espaço como elemento chave, criando uma atmosfera que envolve toda a narrativa. De acordo com Lins:

(...) a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76).

Nas narrativas de Jardim Zoológico o espaço, muitas vezes, pode ser justificado pela atmosfera provocada, pois colaboram para o efeito de cada uma delas, seja a de medo, angústia, alegria, prazer, esperança. Uma característica presente em várias das narrativas da obra é o fato de homem e animal dividirem o mesmo espaço, estando sempre em estreita ligação: algumas personagens surgem em ambientes das casas: quartos, salas, cozinhas. Segundo Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1978), a casa é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe, o faz sonhar. É na casa que ele pode desfrutar a sua solidão. Seriam então esses bichos frutos da imaginação humana?

(...) a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O passado o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1978, p. 201).

Outro espaço recorrente na obra está ligado à imensidão: as florestas. De acordo com Bachelard, considerando que o imenso não é um objeto, a fenomenologia da imensidão remete imediatamente à consciência imaginante. Ao se deparar com o vasto, o homem interioriza e produz o devaneio, que é sempre particular: “A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características do devaneio tranquilo” (BACHELARD, p. 190). Sobre as florestas o autor reflete:

A floresta, sobretudo, com o mistério do seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu dos seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos, mas transparente à acção, é um verdadeiro transcendente psicológico.(...) A floresta é um antes de mim, um antes de nós. (...) (BACHELARD, 1978, p. 317).

Nas narrativas de *Jardim Zoológico* pode ser notada, também, a presença de espaços ficcionais ancorados em lugares reais, produzindo a impressão de que refletem o não texto. Esse recurso é utilizado para que as histórias e personagens tornem-se críveis aos olhos do leitor, dando a impressão do efeito da realidade. Segundo Osman Lins as obras fantásticas ou míticas beneficiam-se do espaço, utilizando-o como elemento dominante. Em *Jardim Zoológico*, pode-se perceber a força que este operador da narrativa exerce, misturando referências ao nosso universo com elementos psicológicos, remissões a outros universos e lugares simbólicos. A obra é construída de maneira que permite discutir a realidade humana por meio da fantasia. O espaço torna-se mais um dos elementos que auxiliam neste propósito.

1.2. Fabulação ou efabulação

Conceituar *Jardim Zoológico* como um compósito de fábulas não seria o suficiente para descrever o trabalho artístico feito por Wilson Bueno. No entanto pode-se dizer que sua escrita faz parte de uma literatura de fabulação, ou poder-se-ia também dizer, de efabulação. Segundo o *Dicionário de termos literários* (2004) de Massaud Moisés, o termo “fabulação” é sinônimo de “fábula” no sentido de enredo: “fábula” é a história que se conta, “fabulação” (ou efabulação) é a forma como essa história é contada.

O termo “fábula”, tomado como equivalente grego “mito”, designava, no interior do pensamento de Aristóteles, a “imitação de ações”, “a composição dos atos”, ou seja, a intriga, e era “o primeiro e o mais importante” elemento da tragédia (*Poética* 1450 a I, 1450 b 21). Segundo a doutrina literária dos formalistas russos, o vocábulo “fábula” encerra conotação específica, vizinha de “história”, “enredo”, etc.: a seu ver a fábula consiste no “conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra”, ou ainda, conjunto de motivos em sua sequência cronológica e de causa e efeito” (...) No circuito da teoria literária, o vocábulo “fábula” alterna sinonimamente com “efabulação” e “fabulação”. (MOISÉS, 2004, p. 184)

De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de teoria da narrativa* (1987), fábula opõe-se à intriga, termo utilizado pelos formalistas russos para designar a representação dos mesmos acontecimentos segundo determinados processos de construção estética. Corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificadamente literária. Segundo os autores, *fábula* corresponde ao *mythos* de Aristóteles, uma das mais antigas noções literárias.

A palavra “efabulação” ou “fabulação” é sinônima de “fábula” no sentido de “enredo”, isto é, o encadeamento de ações executadas ou a executar pelas personagens numa ficção, a fim de criar sentido ou emoção no espectador, ou seja, a disposição dos fatos que constituem a “trama” de um romance. No *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, encontramos a seguinte definição para o termo “fabulação”:

Característica própria do anti-romance, envolvendo uma espécie de alegoria que apresenta como real o que é puramente imaginário, de tal forma que por vezes se torna impossível discernir de modo certo o verdadeiro e o falso. (...) O anti-romance que se define pela fabulação recorre, por definição simples, a todo o tipo de acrobacias verbais e sintáticas para produzir uma narrativa mais artística, ficcional e menos realista do que o romance tradicional. (CEIA, Carlos. S/D ¹)

Ainda segundo Carlos Ceia, a fabulação privilegia a soberania do autor ao nível das ideias, da história e da linguagem em detrimento da personagem

¹ http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=174&Itemid=2.

individual. Geralmente, o autor pretende englobar a imagem humana na arte com objetivo de atingir as verdades absolutas não alcançadas pelo Realismo e Naturalismo, recorrendo a uma amálgama de elementos e referências estilísticas do passado (períodos como a antiguidade clássica, ou o barroco, por exemplo), que aplica em conjunto com formas modernas, muitas vezes com uma leitura irônica.

Levando em consideração essas definições terminológicas, fica mais fácil afirmar que a obra faz parte de uma literatura de fabulações, em que Wilson Bueno desmonta e reflete, pouco a pouco, a realidade que é capaz de perceber e reproduzir, recorrendo a elementos aparentemente dissonantes que recupera a tradição das fábulas e bestiários medievais.

Com a proposta de analisar a obra *Jardim Zoológico*, pretende-se localizar o autor Wilson Bueno no rol daqueles que realizam uma reinvenção fabular. Apesar de recorrer a vários artifícios relacionados às fábulas tradicionais e aos bestiários medievais, cria histórias com uma proposta contrária a estas, com uma marca fundamental: a falta do moral da história. Essa nova proposta efabulativa ganhou força no século XX com os escritores Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, que transformaram a lógica moralizante em uma figura literária, irregular, crítica e irônica, abrindo caminhos a uma grande geração de artistas.

1.3. Wilson Bueno e *Jardim Zoológico*

Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, no norte do Paraná, no ano de 1949 e faleceu no dia 31 de maio de 2010. Sua carreira literária teve início em 1986 com a publicação de sua primeira obra *Bolero's Bar*. Entre suas escrituras literárias, Bueno foi criador e editor por oito anos (1987 a 1994), sob patrocínio do Governo do Estado do Paraná, do *Jornal Nicolau*, que tinha como objetivo divulgar textos de novas produções literárias, registrar a história do Estado, de sua população e de personalidades. Por muitas vezes premiado, o *Jornal Nicolau* foi um grande marco na história do jornalismo cultural brasileiro. O escritor Joca Reiners Terron, em um

artigo em homenagem a Wilson Bueno, por ocasião de sua morte, fala sobre a importância do Jornal Nicolau para os escritores de sua geração:

Por muito tempo, porém, Wilson Bueno atendeu por nome diferente entre os poetas de minha quadrilha, uns tarados por literatura (...) chamavam Wilson Bueno de *Nicolau*, suplemento literário que fez a cabeça de uma geração inteira e cuja identificação com seu editor só não era maior do que aquela existente conosco, seus leitores. Éramos então o próprio *Nicolau*, e através de sua absorção periódica nos tornávamos um pouco representantes da geração de escritores publicada em suas páginas. (TERRON, 2011, p. 19).

Bueno era cronista do jornal *O Estado do Paraná*, e da revista paranaense *Ideias*, além de ser colaborador no “caderno cultural” do jornal *O Estado de São Paulo*. O escritor mantinha-se ativo também na internet, prestando também colaboração mensal para a revista *Trópico*, do portal Uol, e mantinha um blog que ainda pode ser encontrado no ar, o *Diário Vagau* (www.diariovagau.blogspot.com). Nesse seu blog Bueno descreve-se da seguinte maneira: “Entre a perplexidade e o espanto, talvez eu seja o portador de alguma coisa que nem eu mesmo sei o que seja”.

A literatura de Bueno contém uma mescla de referências culturais brasileiras e hispano-americanas, como a obra *Mar Paraguayo* (1992), em que Bueno mescla a língua portuguesa, a guarani e a espanhola, criando uma nova linguagem. Esta obra foi publicada inicialmente no Brasil e posteriormente, no Chile, na Argentina, no México, em Cuba e nos Estados Unidos e foi considerada pelo próprio autor como um divisor de águas em sua trajetória. Entre suas obras publicadas estão: *Bolero's Bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Jardim Zoológico* (1999), *Meu Tio Roseno a Cavallo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *Cachorros do céu* (2005) e *A copista de Kafka* (2007), todas de ficção, além dos volumes de poesia, *Pequeno Tratado de Brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008). Seu último livro publicado foi a obra póstuma *Mano, a noite está velha* (2011).

De acordo com a revista eletrônica *Germina Literatura*², Wilson Bueno recebeu, durante o ano de 2000, a Bolsa Vitae de Literatura, da Fundação Vitae, a mais importante bolsa literária brasileira, devido ao seu romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004). Com esta mesma obra, Bueno foi finalista do prêmio Zaffari e Bourbon de melhor romance publicado em língua portuguesa no biênio 2003/2004, concorrendo ao lado de José Saramago, Chico Buarque de Holanda e Eduardo Aguilar. O escritor integrou o Medusário (México, Fondo de Cultura Económica), rigorosa seleta da produção latino-americana (organizada por José Kozler, Jacob Sefamí – professor da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) - e Roberto Echavarrren – poeta ex-professor da Universidade de Nova Iorque (NYU)), representando o Brasil ao lado de Haroldo de Campos e Paulo Leminski.

Sua trajetória foi brutalmente interrompida no dia 31 de maio de 2010, quando foi encontrado morto em sua casa em Curitiba. Cláudio Daniel, em um breve artigo publicado em homenagem à memória de Wilson Bueno, escreveu:

Um dos mais inventivos escritores brasileiros contemporâneos, Wilson Bueno, foi assassinado em Curitiba, num episódio trágico que chocou os seus leitores e amigos. Não temos mais a presença do Pintor das Tardes da Floresta, do morador do Palacete do Tico Tico, que nos encantava não apenas com o seu talento como artista, mas também com a sua generosidade, senso de humor e espírito de solidariedade. Wilson foi um ser humano raro, que se emocionava ao descobrir um poeta jovem de qualidade e fazia o possível para divulgar os novos autores, especialmente na época em que foi editor do jornal literário Nicolau, criado em 1987, em Curitiba, que foi um marco na história do jornalismo cultural brasileiro. (DANIEL, 2010, p. 208)

Em algumas de suas obras, o escritor demonstrou o seu amor pelos animais, são elas: *Manual de Zoofilia* (1991), *Jardim Zoológico* (1999) e *Cachorros do Céu* (2005). Nelas Wilson Bueno segue uma tradição de fábulas e bestiários medievais, conferindo características humanas a seus monstros e animais. Como objeto de pesquisa deste trabalho foi escolhido *Jardim Zoológico*, composta por

² http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm

trinta e quatro pequenos textos, cada um referente a um “monstro”. A obra é como um passeio, em que o narrador apresenta minuciosamente cada característica dos seres ali presentes. Rompendo com o modelo tradicional, o bestiário de Wilson Bueno é, nas palavras de Maciel (2008):

(...) um compósito de elementos mitológicos, lendas indígenas, referências culturais brasileiras e hispano-americanas. Híbridos, fronteiriços, os bichos de Bueno são marcados pelos cruzamentos transnacionais advindos do contato entre os países do continente sul-americano. Além disso, são dotados de uma espécie de saber poético sobre a vida humana e sobre o próprio território que habitam, amalgamando características animais, humanas e divinas. (MACIEL, 2008, p. 34).

A palavra “compósito” é muito bem empregada por Maria Esther Maciel (2008), pois é capaz de resumir a estruturação da obra *Jardim Zoológico*. “Compósito”, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss (2010), é “tudo o que é heterogêneo, a união de diferentes elementos, tudo aquilo que tem vários préstimos”. Além dos elementos já elencados pela autora, incluo aqui a mistura dos gêneros fabulativos e bestialógicos, o tom científico, a aproximação aos relatos de viajantes, a presença de diversos autores e épocas que se aproximam e se diferenciam entre si. A obra é uma verdadeira aglutinação de tudo que se refere ao universo fantástico.

As obras de Wilson Bueno têm sido objeto de estudo de muitos pesquisadores de várias universidades brasileiras. Esse fato ressalta a importância do escritor para o universo literário. Como já foi dito, o autor manteve-se sempre atuante no mundo das Letras, inclusive incentivando e abrindo espaço para que jovens escritores pudessem se manifestar e inspirar uns aos outros:

Em suma, ao sermos todos nicolaus, nos tornávamos - matogrossenses, paulistas, cariocas — um tanto paranaenses. Ou ao menos assim desejávamos sê-lo: um pouco Valêncio Xavier e Manoel Carlos Karam; um mix nipoguarani de Alice Ruiz com Josely Vianna Baptista; *mezzo* Leminski *mezzo* Jamil Snege: totalmente Wilson “Nicolau” Bueno. Através das páginas do jornal também aprendemos a nos espelhar em outros autores mais jovens, como os poetas de Londrina, a San Francisco *hippie beatnik*

de Marcos Losnak, Rodrigo Garcia Lopes, Mário Bortolotto e Maurício Arruda Mendonça sob os auspícios orientais de Nenkoku Sato, Haruo Ohara, Shinshiti Minowa *et alii*. (TERRON, 2011, p. 19-20)

Além da importância do seu trabalho enquanto editor e jornalista, a busca pelo estudo de Wilson Bueno enquanto escritor literário decorre do seu estilo inovador evidenciado pelo tratamento utilizado pelo autor ao lidar com a escrita e linguagem. Uma das principais características que revelam o seu estilo, por ser muito recorrente em suas obras, é a reescrita. No entanto, Ricardo Lima (2007) afirma que o trabalho de Wilson Bueno vai além do reescrever. É como a lapidação de uma pedra bruta, que é o que a torna preciosa: “Tome-se de pronto, por exemplo, o que conseguiu escavar nas narrativas mínimas do *Manual de Zoofilia* e de *Jardim Zoológico*.” (LIMA, 2007, p.4). A reescrita é o marco forte do estilo de Wilson Bueno, reconhecida por ele mesmo em uma entrevista:

Sim, você tem toda razão: sou um reescritor por excelência, tanto pela artesanania obsessivo-flaubertiana do meu processo de criação propriamente dito quanto pelo reandar caminhos já andados movido por novos pés e quiçá, outros olhares. Reolho, reescuto, releio as coisas [...]. (BUENO, 2009, p. 2).

A obra *Jardim Zoológico* foi escolhida como objeto de estudo deste trabalho, entre tantas outras obras de Wilson Bueno, por exemplificar com excelência toda a força literária do escritor. Por meio dela percebemos seu trabalho e carinho com as palavras, sua paixão por literatura, seus gostos e influências literárias enquanto leitor assíduo, admiração por vários escritores e obras, seu trabalho de reescrita inovadora, a sua percepção sensível do mundo e de tudo que observava ao seu redor. *Jardim Zoológico* é um misto de fantasia e realidade, prosa e poesia, suas páginas revelam características de seu criador, inventivo e curioso.

1.4. Apresentação Gráfica: do externo ao interno

A obra literária tem como característica abranger os mais variados tipos de significações possíveis. Um livro não se faz apenas de palavras, personagens, narradores, espaço, tempo, etc. Antes que se inicie uma leitura faz-se necessário uma observação detalhada de todos os aspectos gráficos da obra. Dessa maneira, será possível encontrar uma prévia de todo o universo que aquela leitura pretende trazer. A capa, o sumário, a epígrafe, a orelha, a dedicatória são elementos que complementam a narrativa, unindo-se a ela e assim tornando-se um conjunto. A partir da descrição gráfica de *Jardim Zoológico*, se exemplificará melhor esta relação entre o externo e o interno de uma obra.

Jardim Zoológico foi publicado em 1999 pela editora *Iluminuras*. Interessante é relacionar desde já o nome da editora ao próprio universo da obra. As *Iluminuras* são as ilustrações de livros antigos, feitos à mão, muito presentes nos bestiários medievais, dialogando com o texto escrito. Segundo Varandas (2006,p.24), a etimologia da palavra *iluminura* radica no étimo latino de *lumen*, a *iluminura* não era uma mera ilustração, ela ajudava a clarificar, explicar e comentar (*iluminare*). A autora afirma que das *iluminuras* resultam a leitura, a meditação e o estímulo da memória. A obra de Wilson Bueno não contém nenhum tipo de ilustração, no entanto o nome da editora traz à tona uma característica muito presente no gênero textual resgatado e reinventado por Bueno: os bestiários medievais.

Exibindo uma apresentação gráfica diferenciada, medindo 11 x 21 sua capa possui um misto de cores que se resumem em uma imagem desfocada, sem que se possam identificar ao certo suas formas. A capa exhibe o nome do autor em azul, seguido pelo nome da obra em vermelho. Ambos estão escritos dentro de uma moldura quadrada, como uma placa. O título da obra está disposto de forma a remeter à placa de identificação da entrada de um zoológico, o que explica também a imagem desfocada da capa: geralmente as placas vêm em primeiro plano e ao fundo estão os animais em exposição. O desfoque é resultante do distanciamento entre os animais e o público, antes de adentrarem ao recinto (ou iniciarem a leitura,

no caso da obra). No canto inferior da capa está o nome da editora. A lombada reproduz verticalmente os mesmos dizeres da capa frontal.

Na contra capa há um texto sem justificação e sem pontuação que começa a apresentar a obra ao leitor. A continuação do texto encontra-se nas abas do livro. Nele nota-se um efeito melódico criado por meio de rimas, paronomásias e aliterações. Neste texto já nos são apresentados muitos das personagens da obra, além de uma prévia da tonalidade poética presente em todo o livro. É apenas no final da segunda aba da obra que descobrimos o nome do autor desta apresentação: Arnaldo Antunes, escritor, músico, poeta, compositor e artista visual, sobejamente conhecido.

A obra é iniciada por uma página com o seu título centralizado na parte superior da folha, sem indicação numérica. Na folha de rosto encontra-se o nome do autor, o título da obra centralizado e com número de fonte maior, e na parte inferior da folha a logomarca da editora, são essas as primeiras informações da edição. A página seguinte traz informações do livro de modo mais completo e detalhado: o *copyright*, o ano de publicação (1999), o nome do autor, o nome da editora. Em seguida vem indicação da responsável pela capa (Fê), do responsável pela revisão (Rose Zuanetti), além dos responsáveis pelos filmes de capa (FastFilm – Editoras e Fotolitos), composição e filmes de miolo (Iluminuras), o ISBN e o apoio cultural (dialdata internet systems). Nesta mesma página, destacam-se ainda o endereço da editora, o telefone, o endereço eletrônico e o endereço virtual da mesma.

O índice está disposto em quatro “blocos”. O primeiro com oito narrativas, o segundo com onze, o terceiro com quatorze e o último com apenas uma. A divisão desses “blocos” ocorre da seguinte forma: o título da primeira narrativa de cada “bloco” inicia-se com um pronome em maiúsculo acompanhado pelo nome do animal também com a primeira letra em maiúsculo. Os títulos das demais narrativas dos conjuntos são escritos com todas as letras em minúsculo. A maioria dos títulos é iniciada por pronomes masculinos, a não ser por uma narrativa do segundo “bloco”: “as yararás”. O último bloco possui apenas uma narrativa, diferenciando-se dos demais, como se a obra ainda não estivesse finalizada.

Logo após o índice, o livro traz uma página sem indicação numérica, com apenas uma dedicatória: “*Para João Perci Schiavon.*”. A epígrafe de Augusto Monterroso dá abertura para o universo que irá ser encontrado na obra e explica o

fato do último “bloco” conter apenas uma narrativa, dando a impressão de que a obra não estivesse encerrada: há sempre espaço para mais bichos, ficando a critério de outros escritores e dos próprios leitores, continuarem o serviço de compilação:

As novas gerações de escritores deverão retomar, cada qual na medida de seu talento, a inventiva tarefa que começou com Esopo, ou mesmo antes dele, de reunir os animais que pela Terra andam e hão de andar perenemente. (MONTERROSO in BUENO, 1999, epígrafe).

Literato nascido nas Honduras no ano de 1921, Monterroso era autodidata e aos onze anos abandonou a escola para estudar em casa. Aos quinze anos mudou-se com a família para a Guatemala e em 1937 foi um dos fundadores de uma associação de jovens escritores. Era um homem engajado na luta contra o regime ditatorial daquele país e sua literatura era um conjunto de arte, política e ação. Utilizava como gênero narrativo o conto, a fábula e o ensaio, era um admirador confesso da fauna de seu e de outros países, pois segundo ele os animais são tão parecidos com os homens, que muitas vezes é impossível distingui-los.

A epígrafe utilizada em *Jardim Zoológico* dá margem ao ensaio do escritor T.S Eliot, “Tradição e talento individual”. Segundo este estudioso, ninguém escreve sem a influência de alguém ou de algo. A “tradição” ocorre por meio do reaproveitamento do passado; associado assim, ao talento individual de cada artista. O autor afirma que nenhum artista tem sua significação completa solitariamente, e a harmonia entre o antigo e o novo deve existir, sempre com a consciência de que a arte nunca se aperfeiçoa, mas que seu material jamais será completamente o mesmo.

Ainda segundo Eliot, a palavra “tradição” ou “tradicional” ocorre na maioria das vezes com um tom de censura ou de depreciação, e ao se tratar de novos escritores a tendência é a de procurarmos os aspectos de sua obra que menos se assemelham a qualquer outro escritor. A tendência é encontrar em suas escritas “o que é individual, o que é a essência peculiar do homem.”. No entanto segundo o autor, as passagens mais individuais da obra de novos escritores podem ser

justamente aquelas em que seus ancestrais revelam mais vigorosamente sua imortalidade.

Eliot afirma que a tradição deve ser conquistada por meio de muito esforço, e que é só por meio dela que o escritor alcançará um sentido histórico que fará com que sua literatura continue tendo valor ao longo do tempo. É esse sentido histórico que faz com que um homem escreva não só sobre a sua própria geração. Gera, também, um sentido de que o temporal e o atemporal reunidos em uma obra é o que torna um escritor “consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade”.

Num sentido peculiar, terá ele também a consciência de que deve ser julgado pelos padrões do passado. Eu disse julgado, não amputado, por eles; julgado não para ser tão bom quanto, ou pior, ou melhor, do que o morto; e decerto não julgado pelos cânones de críticos mortos. Trata-se de um julgamento, de uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas. Estar apenas em harmonia poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte. E não queremos em absoluto dizer que o que é novo é mais valioso porque se ajusta a esta harmonia; mas este ajuste é um teste de seu valor – um teste, é verdade, que só pode ser lento e cautelosamente aplicado, pois nenhum de nós é infalível em matéria do que está ou não em conformidade. (ELIOT, p. 40)

Em diálogo com Eliot, no ensaio *Tradição e talento individual (ainda hoje)* (2008), Nelson de Oliveira reconhece e sustenta a pertinência do pensamento eliotiano, reivindicando para si os mesmos pressupostos levantados pelo ensaísta inglês. Assim como T.S. Eliot, Nelson de Oliveira vê a tradição como algo que ajuda o escritor a escrever, sob referência do que já foi feito, permitindo dimensionar o que se pode vir a fazer.

A literatura é, antes, a combinação e a expressão de elementos afetivos e linguísticos que, como o ar que respiramos, estão ora fora ora dentro dos escritores. A literatura é o passeio pelos canais de comunicação poética, constituídos de todos os textos literários já escritos, em todos os idiomas. Isso equivale a dizer, com Eliot, que a “emoção da arte é impessoal.” (OLIVEIRA, 2008, p. 60)

A Tradição retomada por Bueno em *Jardim Zoológico* é a das fábulas e dos bestiários medievais. A obra faz uma mescla de dois gêneros que mesmo sendo originados em épocas diferentes, possuem algumas semelhanças no que diz respeito à forma de expressão literária. Por meio dessa breve análise da apresentação gráfica da obra, podem-se perceber como estes aspectos considerados “externos” à narrativa, muitas vezes deixados de lado, estão intrinsecamente ligados a ela, trazendo informações importantes para a significação da obra como um todo. Antes de adentrarmos nas recorrências presentes na obra, para uma melhor compreensão, serão feitas algumas considerações a respeito dos dois gêneros que ela retoma.

1.5. As fábulas contemporâneas

Segundo Maria Esther Maciel (2004), a fábula possui a idade da fala, surgida no Oriente, foi da Índia à China e à Pérsia, chegando à Grécia, no século IV a.C., graças a Esopo, que reinventou o gênero à luz do imaginário ocidental. Nascido na Grécia Antiga, Esopo foi um escritor a quem são atribuídas as mais variadas fábulas populares. Foi com ele que o gênero fabular ganhou maior destaque. Segundo Fúlvia Furquim:

As narrativas fabulares mais conhecidas são a de Esopo (difundidas a partir do ocidente), um “incerto” fabulista grego (não de efetivo nascimento, mas provavelmente proveniente da Ásia), que nasceu e viveu entre os séculos VII e VI a.C, sendo uma figura meio lendária, como grande parte das personalidades daquele período, devido à escassa documentação da época. De aspecto feio, gago, corcunda e escravo, realizou várias viagens que lhe deram conhecimento e sabedoria superiores aos companheiros. Possuía profunda compreensão da humanidade e de todas as suas fraquezas. Adaptou ao comportamento dos animais aquilo que observava certo de que seria mais fácil para as pessoas aceitarem e entenderem a verdade dos julgamentos. (FURQUIM, 2008, p. 13).

Esopo deixou como legado à humanidade a metaforização do homem, com seus sentimentos tanto nobres como vis, por meio de animais. Foram várias as

funções dadas as estes bichos. Entre elas estão os símbolos do trabalho, da comida além das paródias feitas ao comportamento humano. Dentre as personagens mais recorrentes nas fábulas estão: a raposa, o cordeiro, o leão, o lobo, o burro, a serpente, o macaco e a cegonha. Todas essas estórias de animais possuíam como característica fundamental o conteúdo moralista e tinham o intuito de advertir ou educar os seus leitores ou auditores.

Nelly Novaes Coelho na nota sobre fábulas, no *E – Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*³ divide este gênero em quatro idades. Segundo a autora, a Idade Primitiva da fábula é representada pelas orientais, abrangendo o período grego, com, Esopo. A segunda Idade, a Média, corresponde ao período de romanização da Europa, da queda do Império Romano e da consolidação do Cristianismo, como base da civilização ocidental que então surgia. A terceira Idade, a Moderna, é caracterizada pela autora como a idade de ouro da fábula, por ter sido elevada à alta categoria poética por La Fontaine.

A quarta Idade, a Contemporânea, registra, por um lado, o crescente desinteresse pelo gênero da fábula esópica, no âmbito da literatura adulta e, por outro, um crescente interesse pelo fabulário tradicional, no âmbito da literatura para crianças. De acordo com a autora, as antigas fábulas têm sido redescobertas e não só reinventadas em seus temas de origem, como novas fábulas vêm sendo inventadas, com a matéria complexa e contraditória oferecida pelo mundo deste início de milênio. Quando se trata do gênero fabular, a tradição esópica é fundamental, pois seus escritos foram e continuam sendo objetos de milhares de citações e inspirações no percorrer da história.

O denominador comum a todas elas – tradicionais ou reinventadas – é a crítica lúdica aos erros dos indivíduos ou da sociedade, e a escolha de animais como personagens, convivendo com os humanos. Por ser, por excelência, um gênero literário atento às injustiças e erros dos homens contra homens, e que “critica fazendo rir”, com certeza a fábula terá sempre um lugar assegurado na literatura das “sete partidas do mundo”. (COELHO, in http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=173&Itemid=2).

Esopo, Jean de La Fontaine, Ítalo Calvino, Monteiro Lobato e Millôr Fernandes, são alguns dos nomes que representam o gênero fabular que vem sendo relido e reinventado à medida que o tempo passa. Wilson Bueno se enquadra na nova geração de escritores que continuam a repercutir esta tradição a uma nova geração de leitores.

1.6. O Bestiário

Angélica Varandas, professora doutora da Universidade de Lisboa, em *A Idade Média e o Bestiário* (2006), faz um percurso histórico sobre o gênero que foi tão popular entre os séculos XII e XV. Segundo a pesquisadora, o Bestiário ou o Livro das Bestas foi uma obra singular no âmbito da literatura da Idade Média devido a alguns aspectos: por serem nele descritos várias espécies de animais, existentes ou não; por essa descrição manter relação com uma interpretação simbólica e alegórica; por nelas conterem uma série de iluminuras que dialogam com o texto escrito e por constituírem um gênero que se circunscreveu à época medieval que a viu nascer, desenvolver-se e morrer.

Os Bestiários são organizados por meio de uma compilação de pequenas narrativas que descrevem várias espécies de animais com propósitos morais e didáticos. Os animais eram vistos como símbolos de vícios ou virtudes, e eram utilizados como fonte de ensinamentos religiosos e morais. A descrição desses bichos não pretendia ser literal ou fatural o que afasta os Bestiários de seus congêneres mais próximos, como os herbários e os lapidários, que descreviam plantas ou pedras para fins científicos e medicinais.

Varandas afirma que as origens dos Bestiários remontam à época clássica Greco-latina e a autores como Heródoto ou Plínio, embora sua principal fonte tenha sido o *Fisiólogo*. O *Fisiólogo* ou o *Naturalista* foi uma obra escrita em grego e produzida em Alexandria, entre os séculos I e III. Após o século VIII começaram a surgir várias versões latinas dessa obra, que vieram resultar no aparecimento do Bestiário. Segundo esta autora, foi também a partir daquele século que o *Fisiólogo* foi vertido para línguas tão variadas como o anglo-saxônico, o árabe, o islandês, o provençal, o castelhano e o italiano, entre outras. A obra original,

grega, nunca foi encontrada. Até mesmo o único manuscrito que hoje se conhece, é uma reelaboração dessa fonte perdida.

Através da comparação entre estes textos, verificou-se que o *Fisiólogo* integra habitualmente quarenta e oito ou quarenta e nove capítulos que começaram por descrever o animal para logo o relacionarem com o dogma cristão. Assim, cada um desses capítulos obedece a um esquema padronizado, iniciando-se por uma citação da Bíblia, à qual se segue a expressão “O *Fisiólogo* diz que...” que introduz a descrição do animal, imediatamente seguida de sua interpretação moral e alegórica. A maioria da crítica acredita, contudo, que o original perdido procurava apenas descrever a criatura de forma literal, tendo as moralizações sido introduzidas posteriormente pelos autores cristãos. Ao longo dos séculos, o *Fisiólogo* foi-se transformando gradualmente até dar origem ao Bestiário. (VARANDAS, 2006, p. 5-6).

O desenvolvimento da produção dos bestiários é coincidente com o desenvolvimento e crescimento das bibliotecas monásticas. Por estas razões, não se atribui a estes manuscritos um autor particular, pois se apresentam como fruto de várias mãos que, ao longo dos anos, os foram copiando e, ao mesmo tempo, traduzindo-os e ampliando-os.

Segundo Varandas, no final da Idade Média, os bestiários perderam força enquanto gênero literário, devido à dissolução do neoplatonismo cujas preocupações simbólicas e alegóricas deixaram de se harmonizar com as novas preocupações naturalistas. Nos séculos XIII e XV, os bestiários passaram a apresentar uma preocupação de ordem diferente. Neles os animais descritos eram precedidos de raças monstruosas e seguidos de monstros fabulosos. De acordo com Varandas eles são baseados nas *Etimologias* de Isidoro e revelam o impacto na nova literatura de viagens na cultura e na literatura medievais. Dessa forma o gênero continuou a ecoar por meio dos relatos fantásticos dos europeus diante do Novo Mundo. Em *A memória das coisas* (2004), Maria Esther Maciel descreve como se organizavam os princípios desses relatos:

Assim, pode-se dizer que os cronistas europeus do século XVI encontravam subsídios fantásticos e princípios de organização para suas descrições da natureza tropical nos próprios clássicos da zoologia ocidental, acrescidos de

toda uma carga supersticiosa que os textos medievais legaram para o imaginário renascentista. Daí que, ao desembarcarem no continente latino-americano, trouxessem, além do impulso aventureiro e da ambição da conquista, o medo e a expectativa fantasiosa de encontrar monstros apavorantes que pudessem servir de evidências concretas para as especulações medievais sobre as terras desconhecidas. Munidos deste referencial e já movidos por um interesse taxonômico próprio da episteme europeia da época foi que cronistas como Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Gabriel Soares, os jesuítas, os viajantes alemães como Ulrico Schmidel e Hans Staden, o espanhol Cabeza de Vaca, e o francês André Thevet, dentre muitos outros, dedicaram-se a descrições de papagaios, cobras, tatus, gambás, tucanos, iguanas, macacos etc., complementando-as com detalhes absurdos e nelas incluindo variantes fantásticas de tais animais. (MACIEL, 2004, p. 51).

Angélica Varandas afirma também que o Bestiário propriamente dito havia já desaparecido na transição da época medieval para a renascentista. No século XVI Shakespeare surge com uma escrita que utiliza os animais não mais com uma preocupação teológica ou exegética, mas com o intuito de discorrer sobre a organização do mundo social e político, cumprindo ainda funções de natureza estética e ideológica. Dessa forma Shakespeare não recorre aos bestiários, mas sim a fontes clássicas, principalmente às fábulas esópicas.

1.7. Uma nova efabulação: da moralidade ao irônico

Como foi visto anteriormente, tanto a fábula quanto o bestiário, possuem como característica o intuito moralista em suas narrativas, esse é um dos pontos que os aproximam, além de ambos utilizarem os animais como personagens. A moralidade foi utilizada tanto para impor as crenças religiosas a seus leitores, quanto para discutirem, mais adiante, sobre os processos políticos e ideológicos da época. Essa lógica fabulativa perdurou por muitos anos, mas foi se modificando ao longo do tempo, cedendo lugar a histórias com tons satíricos e irônicos.

Como um bom de novos escritores que reinventaram as fábulas e bestiários, por vezes fazendo uma fusão dos dois gêneros, podem ser citados Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero, todos argentinos. Na metade do século XX a obra *Bestiário* (1951), de Júlio Cortázar, e *O livro dos seres imaginários*

(1989), de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero, surgem com uma nova forma simbólica de expor a relação entre homem e animal. A zoolatria desses escritores dialoga tanto com os Bestiários medievais quanto com a taxonomia científicista, transformando a lógica moralizante em uma figura literária, irregular, crítica e irônica, abrindo caminhos para uma grande geração de artistas.

Tanto Borges e Guerrero quanto Cortázar usufruem do mesmo universo imaginário para compor suas obras. No entanto, constroem-nas de formas distintas. Borges e Guerrero aproximam-se mais dos bestiários medievais, uma vez que seus animais são apresentados em ordem alfabética, tendo seu livro uma característica enciclopédica e didática; já os monstros de Cortázar vão surgindo durante as narrativas em meio ao cotidiano de seus personagens. Os bestiários aparecem aqui sob outras formas, subvertidos, pervertidos, relidos sob o olhar dos hispano-americanos dos arrabaldes do Novo Mundo anteriormente conquistado pelo velho mundo europeu.

As metáforas e a moralidade, antes utilizadas nas fábulas e bestiários com o intuito de auxiliar o leitor, surgem agora de maneira subvertida, ressaltando o tom irônico da “reinvenção” desses gêneros. De acordo com Lyslei Nascimento (2007), “os prólogos, os prefácios, as notas de pé de página, que normalmente servem para auxiliar a leitura ou referendar a escrita, são, no entanto, em Borges, em sua maioria, falsos, dissimulados ou adulterados. Então antes perturbam do que guiam o leitor.” (NASCIMENTO, 2007, p. 70). Nas palavras de Massaud Moisés, temos que:

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda ao menos de imediato: escamoteado o pensamento não se dá a conhecer prontamente. (MOISÉS, 2004, p. 247).

No Brasil, a ideia tradicional de fábula foi também desestabilizada por meio do trabalho literário de Monteiro Lobato. Suas obras tinham como intuito desmontar as moralidades cristalizadas pelas fábulas tradicionais. O autor interferia

muitas vezes no próprio desfecho dessas histórias, que ele traduzia para o português, adaptando-as de um modo que facilitasse a emancipação do leitor perante as possíveis armadilhas ideológicas que poderiam conter. Após Lobato, a literatura infantil brasileira, como um todo, sofreu uma revisão no sentido de abrir espaço para elementos imaginários nos textos.

Wilson Bueno é um dos representantes atuais dessa linha de efabulações irregulares e irônicas, aceitando o convite que Borges e Guerrero fazem no prefácio de *O livro dos seres imaginários*:

Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito. Convidamos o atual leitor da Colômbia ou do Paraguai a enviar-nos os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais. (BORGES e GUERRERO, 2008, p. 9).

Aceitando também o desafio lançado por Monterroso, “reunir os animais que pela terra andam e não de andar perenemente”, utilizado como epígrafe de *Jardim Zoológico*. Dialogando com a lógica fabulativa e com as pequenas narrativas que compõem os bestiários medievais, Bueno cria uma literatura astuta que ganha o leitor por meio de um riso irônico, fazendo com que este se envolva com o texto num processo de reflexão, pelo qual se vai de um nível superficial de entendimento ao patamar de plurissignificação. Segundo Eduardo Jorge de Oliveira:

A montagem como um procedimento para criação de “bestiários” como os de Jorge Luís Borges e Wilson Bueno, inclui a “desmontagem” de um sistema natural de classificação, e reestrutura elementos de uma ordenação, como tempo, memória, reflexão e continuidade. (...) E qual é o trabalho de Jorge Luís Borges e Wilson Bueno sobre os animais senão o de remontar as ruínas dos bestiários medievais e dos relatos de viajantes? Tanto como tema, quanto como estrutura, os bestiários medievais são “rememorados” em suas obras. (OLIVEIRA, 2009, p. 18).

Embora a moral da história não esteja explícita na obra de Wilson Bueno, há em todas as narrativas um fundo humano que o autor traz para a reflexão do leitor acerca do lugar ocupado pelo fantástico na esfera da realidade factual. Este é um dos propósitos do autor ao elaborar sua ficção, não há moral, mas há ética. Segundo o dicionário Houaiss (2001), a palavra “ética” remete ao estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana, do ponto de vista do bem e do mal. Um conjunto de normas que norteiam a boa conduta do ser humano. Diferencia-se da moral, pois, enquanto esta se fundamenta na obediência a costumes e hábitos recebidos, a ética, ao contrário, busca fundamentar as suas ações morais exclusivamente pela razão.

Perante as características de cada um dos aspectos demonstrados neste primeiro capítulo, apresentar-se-á a partir de agora a mescla de gêneros que dão vida à forma de expressão literária do escritor paranaense Wilson Bueno. Objetiva-se chegar aos pontos que caracterizam a contemporaneidade da obra dentre as formas textuais “rememoradas” pelo autor.

2. AS RECORRÊNCIAS NAS EFABULAÇÕES E NAS FÁBULAS

2.1 Intertextualidade e recorrência

“Intertextualidade” é um termo proposto por Julia Kristeva em sua obra *Introdução à semiótica* (1974). Segundo a autora todo texto constrói-se como um mosaico de citações, apresentando-se sempre um fruto da absorção e de transformação de outro texto:

O autor pode servir da palavra de outrem, para nela inserir um novo sentido, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas, segue sua direção deixando-a sempre relativa. (KRISTEVA, 1974, p. 72).

Estas relações intertextuais podem ocorrer de várias formas, sejam elas explícitas feitas por meio de citações, ou por meio de alusões, que são as menos literais. São justamente estas as mais recorrentes na obra de Bueno. São várias as intenções do autor ao empregar tais recursos, sendo necessário analisar a forma como eles ocorrem para que se possa alcançar o efeito visado pelo artista.

Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008) baseia-se em alguns dos principais estudiosos sobre este assunto, como Julia Kristeva, Bakhtin, Gerard Genette, entre outros para refletir sobre a teoria intertextual. De acordo com a autora a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens.

Em *Jardim Zoológico*, pode-se constatar a presença dessa relação com o mundo e, ao mesmo tempo, com a história literária, demonstrando que Wilson Bueno foi antes de escritor, um leitor de clássicos da literatura. Dessa forma confirma-se o que Ítalo Calvino diz em *Por que ler os clássicos* (1993), segundo este

escritor um clássico é um livro que nunca terminou aquilo que tinha para dizer. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. E porque não dizer que a obra de Wilson Bueno pode vir a tornar-se um clássico? Segundo Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1993, p. 11).

Em *Jardim Zoológico* são utilizados alguns recursos que fazem alusão a épocas, escritores e até mesmo personagens que antecedem à obra. No entanto, elas surgem nem sempre de maneira intertextual, não contendo a presença efetiva de outros textos em sua composição. As formas utilizadas por Wilson Bueno para aludir ao passado são as chamadas recorrências. Tendo em vista que toda intertextualidade é uma recorrência, mas que nem toda recorrência é uma intertextualidade, destacarei os tipos presentes na obra. A primeira é a do gênero textual, a segunda de autores e obras clássicas, e a terceira de caráter intertextual, ou seja, de texto a texto.

Levando-se em consideração a primeira recorrência a ser observada na obra, a do gênero textual, podemos destacar primeiramente a referência a Esopo, feita na epígrafe de *Jardim Zoológico*. Tal característica leva o leitor a se preparar para adentrar em um universo fabular e a esperar alguma proximidade com este gênero. Wilson Bueno recupera um pouco desta tradição misturando-a com o gênero bestialógico. As narrativas aproximam-se mais das características presentes nos bestiários, principalmente dos que surgiram nos séculos XIII, XIV e XV, retratando monstros fabulosos, revelando o impacto da nova literatura de viagens na cultura da época.

Algumas vezes o próprio narrador da obra define-a como um bestiário, por exemplo, em “os jaguapitãs”: “Dos cadernos do sertanista, retiro um outro monstro indígena, além dos já detalhados neste bestiário.” (BUENO, 1999, p.69). Wilson Bueno não utiliza o recurso ilustrativo em *Jardim Zoológico*, as iluminuras

presentes em bestiários medievais são aqui deixadas de lado, ficando a critério do leitor, imaginar a personagem descrita. Este fato pode ser explicado dentro das próprias características destes monstros, que na maioria das vezes não possuem forma definida, como os “pinyrés”, que se perderam de Deus antes de ganharem uma cara, ou o “ivitú”, feito todo de brisa e vento, ou o “Agôalumem”, animal transparente da cor da água. Estas características explicam também a capa da obra, em que nenhuma figura é claramente definida, são perceptíveis apenas “borrões” abstratos, como em uma foto desfocada.

O segundo tipo de recorrência observado em *Jardim Zoológico* é a presença de obras e escritores clássicos que aparecem nas narrativas como garantidores do que está sendo contado. Por vezes essa recorrência acontece em caráter biográfico, como ocorre em “os nácares” em que Wilson Bueno recorre à realidade para retirar dela elementos necessários para sua ficção.

A terceira recorrência presente na obra é a da intertextualidade, o autor reescreve algumas histórias retomando personagens já existentes na ficção, como é o caso dos “catoblepas”, que estão presentes em *Tentações de Santo Antão*, de Flaubert, e também em *O livro dos seres imaginários*, de Borges. Todas estas recorrências aqui apresentadas serão mais bem explicitadas nos próximos tópicos deste capítulo, onde as narrativas de Bueno serão analisadas mais atenta e detalhadamente.

2.2 “os pinyrés”: um animal tupiniquim

A narrativa denominada “os pinyrés”, traz como personagens uma espécie de animais sem rosto, que distraídos perderam-se de Deus antes de terem ganhado Dele uma cara. A história é brevemente contada por um narrador externo, que afirma que esse animal nasceu do imaginário indígena e que surge sempre errante pelo céu nas noites de lua cheia. Os “pinyrés” aparecem na narrativa sempre coletivamente e com o nome em letra minúscula por ser esse um substantivo

comum, que designa e diferencia a espécie do animal, como no caso de cachorros, gatos, cavalos, etc.

Aproximando esta narrativa dos Bestiários medievais, pode-se lembrar do que Angélica Varandas diz em *A Idade Média e o Bestiário* (2006), sobre o fato de toda a realidade, incluindo a natureza e as criaturas, esconder e espelhar, nesta época, uma verdade divina e transcendental.

Neste caminho de ascese, a natureza funciona como um meio de glorificar a glória de Deus, não só porque espalha a perfeição da criação divina, mas também porque permite que, através da contemplação e do estudo, o homem ultrapasse o mundano para atingir o essencial. (...) a natureza constitui um enorme livro aberto, escrito pela mão ou pelo dedo de Deus (...). (VARANDAS, 2006, p. 22)

Ainda segundo Varandas, na Idade Média, todos os animais, por mais estranhos e curiosos que pudessem parecer, eram consideradas como criaturas de Deus e como tal, todas exprimiam a beleza suprema da criação divina. Tal característica pode ser claramente observada em “os pinyrés”:

Não, não queiram saber o que assombra as noites de lua cheia a alma sem feições dos pinyrés desesperados, errando pelo céu que lhes aconteceu, vazios de Deus como o sapoti maduro de seu sumarento miolo. Sem forma, ainda que haja relatos dando-os parecidos a catetos magros, os pinyrés perderam-se de Deus no último dia da criação do mundo, ainda antes de terem ganho dele uma cara. Distraídos do Criador, os pinyrés, curiosos e sempre famintos, enveredaram, especulantes, perguntando pelos demais bichos e plantas, lagos e horizontes, tão absolutamente excitados com o que viam e cheiravam, com o que comiam e regurgitavam, que não se deram conta: os trabalhos dados por findos, Tupã já se retirara ao Seu reino-de-nuvens, naquele derradeiro dia. (BUENO, 1999, p. 63-64).

Assim como todos os outros animais, “os pinyrés” são também criaturas feitas por Deus, mas que se perderam no último dia da criação do mundo. Ítalo Calvino em suas *Fábulas Italianas* (2000) afirma que “A fábula, qualquer que seja sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada – uma

paisagem, um costume, uma moral da história, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região.”. Wilson Bueno cria então, um animal tupiniquim, ilustrando a mistura de gêneros e culturas presentes na obra.

Destaca-se na narrativa a palavra “tupã”, termo tipicamente brasileiro. Esta palavra aparece apenas uma vez durante a história, no entanto reforça o que é dito já no primeiro parágrafo: estes animais pertencem ao imaginário indígena. Tupã em tupi-guarani significa “trovão”, e foi o nome escolhido pelos jesuítas para designar para os índios o que para eles era Deus. O significado dessa palavra muito tem a ver com os “pinyrés”, que são os raios convertidos, por Wilson Bueno, em animais.

Ao final da história o narrador afirma que por esses animais não terem encontrado o caminho de volta para o reino de tupã, dispersaram-se pelo mundo num estouro de manada aflita: “E são eles, pois, que nas noites de grande lua, alvoroçam-se e grugulham, escorraçados, sem lugar nem lei, faltos de suas faces, à procura de Deus, feito o último dia da criação não terminasse.” (BUENO, p. 64). Os “pinyrés” são exemplos da capacidade de Wilson Bueno de empregar novos sentidos a fenômenos já existentes, de acordo com o narrador estes animais podem ser vistos por aí a olho nu “nestes raios que, vez em vez, em raro, cruzam o impávido céu coalhado de estrelas.” (BUENO, p. 64). Os pinyrés são os próprios raios que surgem pelo céu antecidos por trovões e anunciam a tempestade. Quem sabe não seja a chuva o choro angustiados desses bichos que um dia se perderam pelo mundo?

2.3 “O Agôalumem” e os relatos de viagens

A nona narrativa de *Jardim Zoológico* traz um monstro cuja aparição foi, segundo o narrador, atestada pelos primeiros navegadores lusos, a oeste da rota atlântica das Índias em águas raramente visitadas por eles, justamente por temerem tais animais. Como foi dito anteriormente, os relatos de viagem são um eco dos bestiários medievais após estes terem perdido força enquanto gênero literário, no

fim da Idade Média. Em “O Agôalumem”, Wilson Bueno retoma as características desses relatos, criando um monstro capaz de despertar nos navegantes o medo e a admiração.

Uma característica muito presente nas narrativas de *Jardim Zoológico* são os efeitos do real, que dão às suas histórias uma sensação de veracidade, juntamente com o tom científico presente nas narrativas, em sua grande maioria certificados por pesquisadores. De acordo com Yves Reuter:

Todo discurso, todo texto e toda narrativa remetem ao mundo. Não pode ser de outra maneira (...) Por mais surpreendentes que sejam alguns dos seus elementos, os romances fantásticos, os de terror ou ficção científica procuram se tornar aceitáveis, verossímeis, realistas, com a ajuda dos mais variados procedimentos. Se na sua totalidade o gênero não parece realista, pode, no entanto, construir incessantemente efeitos do real para tornar críveis as suas quimeras com a ajuda de técnicas adequadas. (REUTER, 2007, p. 154, 158)

Em “O Agôalumem”, a realidade e os elementos ficcionais surgem paralelamente. De acordo com o narrador há registros da aparição do animal feitos pelos genoveses e também em diários de bordo de espanhóis. São constantes as aparições do que Gancho (1993) classifica como personagens-tipo, “um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem”. Na história, aqui abordada, aparecem marinheiros, viajantes, navegadores e argonautas, todos ligados ao ambiente oceânico.

O elemento que carrega o grande significado desta história é a água, o ser é descrito pelo narrador como um monstro em todos os sentidos extraordinários, que despertou nos primeiros navegadores lusos sentimentos como a angústia e o medo. É um monstro marinho e ao mesmo tempo aéreo, capaz de voar a consideráveis altitudes e retornar, intacto, ao fundo das águas, assim que se precipite a noite do grande mar. O “Agôalumem” é capaz de misturar-se ao espaço em que vive:

(...) animal transparente e da cor da água, a exhibir, triunfante, seja no fantástico vôo ou no mergulho ao fundo, o seu esplendor de água viva, o cegante celofane de sua líquida textura e, dentro dele, no ventre do Agôalumem, feito um milagre proverbial e de grande generosidade, borbulhas e conchas, peixes e gerânios, hipocampos, imponentes arraiais, o mistério todo de um mar de sargaços.(...) monstro com dois pares de asas, exagerado em continente e com o mar inteirinho dentro dele. (BUENO, 1999, p. 30-31)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Porém, enquanto elemento paradoxal, a água se firma em duas vertentes: fonte de vida e também de morte. A atmosfera criada em toda a narrativa de “O Agôalumem” remete sempre a essa dualidade de vida e morte, vacilando sempre entre a maravilha e o terror: “O terror de tê-lo de frente é que, maravilhados (...) os marinheiros costumavam não experimentar de novo o grande mar (...) os navegadores, a sonhar alto, deliravam, chamando (...) o Agôalumem de “maravilha”.” (BUENO, 1999, p.32).

Osman Lins afirma que tudo na ficção sugere a existência de um espaço e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. O espaço evocado nessa narrativa é a de Portugal do século XV, “época assinalada pelo misticismo mais cru e pelo esoterismo mais desvairado.” (BUENO, 1999, p.30). A aparição do “Agôalumem” foi, de acordo com o narrador, atestada por navegadores lusos nas mediações de Açores ou de Cabo Verde, registrada, posteriormente, em “toscos cadernos de desenhos” (BUENO, 1999, p. 30), pelo cartógrafo Lusitano Agamenão da Cunha. Segundo o narrador, hoje em dia tais escritos tornaram-se documentos, “um dos tesouros da Biblioteca Nacional de Lisboa”. (BUENO, 1999, p. 30).

De acordo com Luís Adão da Fonseca, no artigo denominado *O imaginário dos navegantes portugueses do século 15 e 16* (1992), é importante fazer certa distinção quando se pretende considerar a dimensão do fantástico e do maravilhoso no imaginário atlântico, no período da transição da Idade Média para a época moderna:

Que significa, para o homem medieval, o maravilhoso, ou como ele dizia os *mirabilia*? Aos olhos do homem contemporâneo, o maravilhoso é visto como um atributo: reporta-se às qualidades referenciáveis a alguém ou a alguma coisa pela sua capacidade de provocar a admiração; e o fantástico, num sentido mais estritamente psicológico, como resultado da representação imaginária da realidade ausente. No entanto, para o homem medieval, a perspectiva é diferente, porque o maravilhoso é substantivável: mais do que uma categoria ou um atributo, ele é um universo (...). (FONSECA, 1992, p. 35)

Assim, segundo Fonseca, na Idade Média, o oceano Atlântico funcionava como um dos âmbitos espaciais onde o maravilhoso tinha lugar certo. Não se tratava, portanto, do maravilhoso *do* oceano, como hoje se diria, mas do maravilhoso *no* oceano. O autor afirma que no período medieval os horizontes marítimos distinguem-se em termos de *espaço conhecido* e de *espaço desconhecido*. O maravilhoso oceânico possuía um sentido não especificamente atlântico, antes apontava como o horizonte para o quadro mais geral dos espaços marítimos desconhecidos.

Reforçando a verossimilhança de “O Agôalumem” e a proximidade com esses relatos de viajantes diante do novo mundo, pode-se observar que na história os navegadores afirmam que o animal aparecia a oeste da rota atlântica, em águas desconhecidas:

Atestam os primeiros navegadores lusos a aparição, a oeste da rota atlântica das Índias – em águas raramente visitadas pelos próprios navegadores, por temerárias de um monstro em todos os sentidos extraordinário: o Agôalumem, monstro marinho e aéreo capaz de voar a consideráveis altitudes e retornar, intacto, ao fundo das águas, assim que se precipite a noite do grande mar. (BUENO, 1999, p. 29).

Além do espaço desconhecido, havia também a tradição religiosa, sempre muito viva no imaginário de muitos àquela época, que trazia o mar como um ambiente que oscilava entre algo bom e ao mesmo tempo assustador e perigoso. No Genesis capítulo 1, versículos 20 a 25, há a passagem em que Deus cria as águas:

E Deus criou as grandes baleias, e todo o réptil de alma vivente que as águas abundantemente produziram conforme as suas espécies; e toda a ave de asas conforme a sua espécie; e viu Deus que era bom. E Deus os abençoou, dizendo: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei as águas nos mares; e as aves se multipliquem na terra. E foi a tarde e a manhã, o dia quinto. E disse Deus: Produza a terra alma vivente conforme a sua espécie; gado, e répteis e feras da terra conforme a sua espécie; e assim foi. E fez Deus as feras da terra conforme a sua espécie, e o gado conforme a sua espécie, e todo o réptil da terra conforme a sua espécie; e viu Deus que era bom. (*BÍBLIA SAGRADA*, 2006, GÊNESIS 1 : 20-25).

Já em Jonas, capítulo 1, versículos 4, 5 e 17, a água surge em seu aspecto adverso, perigoso, destruidor:

Mas o SENHOR mandou ao mar um grande vento, e fez-se no mar uma forte tempestade, e o navio estava a ponto de quebrar-se. Então temeram os marinheiros, e clamavam cada um ao seu deus, e lançaram ao mar as cargas, que estavam no navio, para o aliviarem do seu peso; Jonas, porém, desceu ao porão do navio, e, tendo-se deitado, dormia um profundo sono. (...) Preparou, pois, o SENHOR um grande peixe, para que tragasse a Jonas; e esteve Jonas três dias e três noites nas entranhas do peixe. (*BÍBLIA SAGRADA*, 2006, JÓ 1:4,5,17)

Em “O Agôalumem” o espaço fala muito da personagem, pois um constitui-se do outro. O monstro é inteiramente construído por meio de antíteses: aéreo e marinho, terrível e maravilhoso, e que apesar da incrível turbulência que se supunha devido aos seus mergulhos e assunções, jamais houve registro de nenhum naufrágio e de alguma morte.

(...) o Agôalumem, acreditem os cétricos e os neófitos, os ateus e os tristes, os enterrados vivos pelo pesadume, não faziam nem som nem ruído nem alterava um cêntimo à superfície quieta das águas. Líquido e paina, pena e puro, mais um pouco flutuava, o Agôalumem, em sua delicadeza essencial, o marno ventre feito nuvem, diáfano, quase invisível, com a graça bailarina de um sonho que se lançasse ao fundo ou se elevasse aos céus numa ascensão de névoa e vento. (BUENO, 1999, p. 32).

Para Osman Lins, as obras fantásticas ou míticas beneficiam-se do espaço, utilizando-o como elemento dominante. Nestas narrativas de Bueno pode-se notar a importância desse elemento para o sentido final da história, o autor utiliza-se de fragmentos e elementos da realidade humana para tornar possível um universo que só pode existir por meio da fantasia.

O mar, espaço principal em que se passa a história transmite a atmosfera de incerteza, imensidão e medo. Isso pode ser provado também por meio dos léxicos que se referem a essa natureza, presentes em toda a narrativa: temerárias, mistério, turbulência, tristes, pesadume, terror, angústia, melancolia e morte. Há também muitas referências a embarcações, flotilhas. O barco carrega como simbologia a jornada do homem através da vida. O “*Agôalumem*” é por fim a representação do homem diante da novidade, do enfrentamento dele perante a sua existência, “a travessia dos mares da vida implica o enfrentamento com o *Agôalumem*.” (BELON, 2004, p. 23).

Por meio dos argumentos aqui apresentados, podem-se perceber os aspectos referenciais no que se diz respeito ao gênero textual. Wilson Bueno utiliza os moldes de um legítimo relato de viajante, gênero que também adveio dos bestiários medievais, sendo desses uma continuação. O autor é fiel às datas em que este tipo de escrito surgiu, os séculos XV e XVI. A época revelava ainda o impacto da nova literatura de viagens na cultura e literatura medievais. Segundo Varandas (2006), nestes textos era enfatizado o gênero humano, os seus próprios limites e também as suas diferentes manifestações.

2.4 Um “rememorante” para um memorioso

Em “os rememorantes” nos é apresentando um animal noturno, também chamado de duendes da noite. De acordo com o dicionário Houaiss (2001), os duendes são espíritos sobrenaturais, gênios fantásticos, que agem durante a noite fazendo travessuras pela casa ou pelos campos. O nome desse animal, que também dá título à história, fundamenta a sua identidade sintetizando de maneira

global o conjunto das suas características. O prefixo “re” intensifica a ação da memória, enfatizando que eles a trazem constantemente à tona. Por outro lado, o verbo “memorar” tem como significado reter ideias, sensações, impressões adquiridas anteriormente.

O narrador apresenta-nos o “rememorante” como sendo um “animal dotado de uma inimaginável memória”, cuja principal característica é a de vigiar o sono de todos os seres que habitam nosso mundo e de nunca dormirem. Eles podem assim, penetrar no sono alheio sem nunca serem contaminados por si próprios. A memória pode ser considerada como a base do conhecimento, pois é ela que dá significação à nossa vida. Na literatura, a memória é sempre muito presente, pois ao aliar-se à imaginação torna-se uma importante fonte para o processo de criação de grandes escritores. Santo Agostinho, por exemplo, na obra *Confissões* (1973), refletiu sobre o arcabouço da memória:

Mas eis-me diante dos campos, dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. Lá estão guardados todos nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, quer modificando de qualquer modo as aquisições de nossos sentidos, e tudo que aí depositamos ou reservamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido pelo esquecimento. (AGOSTINHO, 1973, X, 8/12).

O leitor atento, ao se deparar com “os rememorantes” é logo levado a um personagem pertencente à obra *Ficções*, de Jorge Luís Borges, publicada em 1944. Tal personagem denomina-se “Funes, o memorioso”, que é também título do conto ao qual pertence. Esta narrativa de Borges conta a desconcertante história de Irineu Funes, um homem cuja vida mudou drasticamente após ter sofrido um acidente: sua memória tornou-se um arcabouço de detalhes. Funes perdeu a capacidade de esquecer-se das coisas. Nada mais lhe escapava à memória.

Essas lembranças não eram simples cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro,

não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro. Disse-me: *Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo*. E também: *Meus sonhos são como a vossa vigília*. E também, até a aurora; *Minha memória, senhor, é como depósito de lixo*. (BORGES, 1972, p. 120. Itálicos no original)

Funes, assim como os “rememorantes”, possuía uma inimaginável memória, mas ao contrário dos animais de Bueno, ele era contaminado por sua matéria, seu corpo era afetado por ela. Irineu Funes era um “rememorante” transfigurado em homem? Ou um homem que não era mais visitado pelos “rememorantes” durante a noite? Enquanto a narrativa de Borges demonstra que o ser humano não pode constituir-se de todo tipo de memória, sendo o esquecimento um mal necessário, Bueno cria um animal que se alimenta da memória de todo ser vivente. É uma espécie de mutualismo e de vampirismo: Os “rememorantes” precisam das lembranças para sobreviver, o homem não pode armazená-las de maneira integral e detalhada.

No entanto há nesse enredo um problema: os “rememorantes” não se alimentam de qualquer lembrança dos seres humanos. Eles alimentam-se mais especificadamente dos sonhos. O narrador da história em algumas passagens do texto deixa-se comprometer, interrompendo o curso do que está sendo contado e deixando transparecer a sua visão de mundo. A visão ideológica do narrador é demonstrada já no segundo parágrafo da história, em que ele diz que os “rememorantes” vigiam o sono dos demais seres que habitam esse *nosso mundo acerbo* (itálico meu). O termo “acerbo” revela a imagem que o narrador faz do mundo em que vivemos, um mundo áspero, amargo e cruel. Sendo a realidade um lugar tão difícil de ser vivida, de acordo com o narrador, restaria então à humanidade os sonhos, que de acordo com ele seria talvez a nossa mais sublime quimera.

O sonho pode ser considerado a válvula de escape involuntária de todo homem, assim como atesta o narrador de “os rememorantes”, passando a ser o que temos de mais nobre. Antonio Candido em “O direito à literatura”, texto presente na obra *Vários escritos* (1995), afirma que o homem não consegue viver vinte e quatro horas por dia sem adentrar-se no universo ficcional, e que prova disso é o nosso próprio sonho:

O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. (CANDIDO, 1995, p. 174).

Levando em consideração o que foi dito, os “rememorantes” podem ser classificados como monstros bons ou ruins? Assim como os outros monstros criados por Bueno ao longo da obra *Jardim Zoológico*, os “rememorantes” não podem ser facilmente classificados, ou taxados por apenas uma vertente. Ao contrário das personagens pertencentes às fábulas e bestiários a intenção de Bueno não é moralizante, seus animais são dúbios, nem bons, nem ruins, não possuem o intuito de instruir ou de serem exemplos. O fato de serem designados pelo narrador como duendes, explica a atitude travessa destes animais, que brincam com suas “vítimas” devorando os seus sonhos e ruminando apenas os lapsos sonhados:

Os rememorantes se alimentam deles e só nos dão a ver as sobras sonhadas, lapsos, fragmentos, fluidos recortes e vagas esquinas de um sonho que, sabemos, com rigorosa certeza, ter sido bem mais do que o inútil sem nexos, por exemplo, de um olho boiando na água ou o simulacro de asas com que ainda uma vez tentamos voar. E porque se alimentem de nossos sonhos, vão por aí ruminando-os o tempo inteiro, justamente naquelas manhãs em que, ingênuos, nos deixamos enganar, pensando que há muitas noites nada sonhamos. (BUENO, 1999, p. 66)

Em “os rememorantes”, pode ser notada a diferença entre a escrita de Bueno e a escrita fabular tradicional: seus animais carregam em si a ambiguidade e a ironia. Bueno cria um animal que se alimenta daquilo que nos faz falta, demonstrando que o ser humano não é tão completo. Os “rememorantes” divertem-se enquanto se refestelam dos mais diversos sonhos, decidindo quando e o que será lembrado no dia seguinte: “E porque se alimentam dos nossos sonhos, vão por aí, ruminando-os o tempo inteiro, justamente naquelas manhãs em que, ingênuos,

nos deixamos enganar, pensando que há muitas noites nada sonhamos.”. (BUENO, 1999, p. 66).

2.5 O poeta cego de Maípu

Uma das narrativas mais curtas de *Jardim Zoológico*, com apenas cinco parágrafos, traz de maneira mais direta a influência do escritor argentino Jorge Luís Borges na escrita de Wilson Bueno. Em “os nácares”, o narrador apresenta-nos um pequeno animal, quase inverossímil aos olhos distraídos e apressados dos homens.

A palavra “nácar”, de origem castelhana, é o nome de uma cor, rosada, que se assemelha ao carmim. É também o nome dado a uma substância calcária, dura e brilhante que reveste as conchas marinhas, um dos principais componentes das pérolas. Os animais dessa narrativa são, segundo o narrador, inteiramente nacarados (rosados? brilhantes?), o que já seria um fator para torná-los chamativos. Além da cor que possuem, são animais estrepitosos, barulhentos e saltitantes, mas que surgem nos cantos escuros, vibrando “em exclusivo na ausência de luz” (BUENO, 1999, p. 27).

Mais uma vez pode ser notada a dubiedade das personagens presentes na obra, os nácares conseguem ser chamativos e ao mesmo tempo inverossímeis. “Há registros que dão os nácares, de par em par, saltitantes e inverossímeis, pululando os cantos das casas senhoriais ou dos velhos apartamentos”. (BUENO, 1999, p. 27).

No terceiro parágrafo da narrativa, surge uma recorrência direta ao escritor Jorge Luís Borges, pois nela ele aparece como uma personagem que possui suas reais características: “O escritor Jorge Luís Borges, zoólatra profissional, confia que, já inteiramente cego, certo entardecer em Maípu, chegou a ver nitidamente um casal de nácar entre o pé de uma mesa e a base de uma poltrona.” (BUENO, 1999, p. 27). Borges vivia em Buenos Aires, na Rua Maípu, um apartamento caracterizado pela escritora Solange Fernández Ordóñez em sua obra

Olhar de Borges. Uma biografia sentimental (2009), como um lugar “tão sóbrio, se preferir humilde, desprovido de falsos ornamentos, despossuído de brilhos aparentes ou lampejos vãos”. (ORDÓÑEZ, 2009, p. 248).

Apesar da narrativa de Bueno não trazer especificadamente uma data, pode-se inferir que o “contato” de Borges com os nácares, dentro da narrativa, aconteceu após 1956, que é quando o escritor perde completamente a visão: “... já inteiramente cego...” (BUENO, 1999, p. 27). Outra marcação temporal presente na narrativa é a hora exata em que o fato ocorreu: “às quinze para as seis de um demorado crepúsculo em Buenos Aires.” (BUENO, 199, p. 28). O “demorado crepúsculo”, é uma metáfora que foi utilizada por Borges após adoecer dos olhos, o escritor refere-se à sua cegueira como um imenso crepúsculo que já durava mais de meio século. Sobre a questão do tempo ficcional baseada no tempo real, Yves Reuter afirma:

As atribuições do tempo contribuem, em primeiro lugar, para fazer a fixação realista ou não da história. Quanto mais precisas elas forem, em harmonia com aquelas que regem nosso universo, mais remeterão a um saber que funciona fora do romance e mais participarão com outros procedimentos, (...) da construção do efeito do real. (REUTER, 2007, p. 32)

No início desta narrativa temos a informação de que os nácares se escondem nos cantos das casas e velhos apartamentos, logo em seguida o narrador afirma que Jorge Luís Borges enxergou esses bichos em um canto de sua casa: entre o pé de uma mesa e a base de uma poltrona. Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1978), afirma que os cantos das casas permitem desfrutar a solidão, transmitem segurança, imobilidade e o silêncio, pois nos cantos ficamos imersos na calma de nossos pensamentos. Esta significação remete à condição do escritor argentino que passou os últimos anos de sua vida cansado, solitário e imerso na escuridão.

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. (BACHELARD, 1978, p. 286).

Uma importante característica a ser ressaltada é a de que os nácares são, segundo o narrador, invisíveis aos olhos cheios de luz dos que enxergam. Como poderia então um homem cego testemunhar tal acontecimento? *Jardim Zoológico* foi publicado em 1999, mesmo ano em que se comemorou o centenário de Jorge Luís Borges. A inserção desse grande escritor como personagem de uma das narrativas de Wilson Bueno não foi feita de forma aleatória. O autor em muitas entrevistas deixou claro a influência exercida pelo escritor argentino em sua literatura, o que pode ser constatado em muitas de suas obras. Teria sido essa uma forma de homenagem a Borges? O fato é que em meio à sua cegueira, o escritor argentino criou personagens de extrema nitidez apenas por meio do vislumbre de vultos imprecisos, da memória e da imaginação. Essa seria a explicação para que Borges (enquanto personagem de Bueno) tenha presenciado a aparição dos nácares: apesar de seu problema físico, sua sensibilidade o permitia enxergar além do que sua visão podia alcançar.

Como vimos, na narrativa de “os nácares”, Jorge Luís Borges é referido como um poeta e também como um zoólatra profissional. Como já foi dito anteriormente, Borges com a sua obra, em conjunto com Margarita Guerrero, *O livro dos seres imaginários*, desenvolveu um bestiário em que as personagens são desde criaturas mitológicas, a personagens que já figuravam na literatura em obras de outros escritores, como o Gato de Cheshire, inventado por Lewis Carroll para as histórias de Alice no País das Maravilhas (1865). *Jardim Zoológico* mantém influência direta da obra de Borges e Guerrero, Wilson Bueno utiliza do mesmo princípio para criar suas personagens, além do que a forma taxônomica e de tom científico de ambos os escritores muito se assemelham. Por isso a utilização do termo “zoólatra profissional” empregado à Jorge Luís Borges. Nesse ponto Bueno demonstra a admiração pelo trabalho do escritor, afirmando indiretamente ser ele o principiante no exercício enciclopédico da taxonomia fantástica contemporânea. Segundo Maria Esther Maciel:

O escritor argentino não apenas desestabiliza ironicamente a lógica taxonômica que fundamentou os sistemas de ordenação do mundo, tal como estes foram instituídos pelas esferas canônicas do saber ocidental, como também recria o modelo enciclopédico ainda desordenado dos séculos XVI XVII (...). Abre caminho, portanto, a toda uma linhagem de autores enciclopédicos do mundo contemporâneo, que vêm reavivando certos modelos textuais de feição taxonômica, como o bestiário, o catálogo, as listas, o verbete e a prancha, e exercitando um diálogo criativo com as ciências naturais. (MACIEL, 2004, p. 55).

Em “os nácares” fica clara a recorrência de caráter biográfico empregado por Wilson Bueno. O autor recorre à realidade para buscar elementos para sua ficção, Borges é utilizado como uma pessoa fidedigna de fé que garante a veracidade do que é contado. Por traz destes pequenos monstros inventariados por Bueno, em meio à fantasia e a realidade, encontra-se a imagem de Jorge Luís Borges, um homem atento aos pequenos detalhes da vida.

2.6 “os catoblepas”: do clássico ao contemporâneo

Assim como Jorge Luís Borges, Wilson Bueno retoma em sua obra algumas personagens criadas anteriormente por outros escritores. Este é o caso dos “catoblepas”, animal mitológico que já habitava a literatura antes de aparecer em *Jardim Zoológico* (1999). Neste caso há uma recorrência de caráter intertextual, em que há a “relação de co-presença entre dois ou vários textos”, que se dá por meio da “presença efetiva de um texto em outro”. (REUTER, 2007, p. 168).

Essa relação pode-se atualizar segundo três grandes formas: a *citação*, forma mais literária e mais explícita; o *plágio*, literal, mas não explícito; ou a *alusão*, menos literal e implícita. Essa relação é onipresente, sejam quais forem as formas e as intenções: reverências a grandes predecessores, ironia... Analisa-se tal relação indicando com precisão o tipo de empréstimo, a forma de integração, os efeitos visados. (REUTER, 2007, p. 168.)

Tal como foi afirmado anteriormente, o conceito de intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva na obra *Introdução à Semanálise* (1974), em que a estudiosa afirma que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Com base nesse conceito e para uma melhor análise da narrativa proposta por Wilson Bueno, serão aqui retomadas outras duas narrativas anteriores à de *Jardim Zoológico*, são elas “Catoblepas” presente em *As tentações de Santo Antão*, de Flaubert, e “O Catoblepas” presente na obra *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero.

A obra *As tentações de Santo Antão* foi publicada no ano de 1874, nela Gustave Flaubert reúne deuses, demônios, monstros e mitos que povoam os delírios de Antão, um egípcio do século III que teria sido tentado pelo diabo quando passou vinte anos no deserto. Dentre os monstros que permeiam as páginas da obra, encontra-se o “catoblepas”:

Búfalo negro, com focinho de porco pendendo até o chão e ligado às espáduas por um pescoço, delgado, comprido e flácido como uma tripa esvaziada. Está chafurdando no chão, e suas patas estão cobertas pela enorme crina de pelos duros que lhe cobre o focinho.

Gordo, merencório, feroz, sinto continuamente no meu ventre a quentura da lama. Meu crânio é tão pesado que não consigo carrega-lo. Lentamente eu o enrolo à minha volta e, de queixada entreaberta, arranco com a língua as ervas venenosas umedecidas pelo meu hálito. Uma vez devorei as patas, sem dar por isso. Antão, ninguém viu meus olhos, e os que viram, morreram. Se eu levantasse as pálpebras – minhas pálpebras róseas e inchadas – morrerias na hora. (FLAUBERT, 2008, p. 161-162. Itálicos no original).

Na obra de Flaubert, o “catoblepas” é inicialmente descrito por Antão, como se ele o observasse. Em seguida a narrativa muda de segunda para a primeira pessoa e a voz passa então a ser do próprio “catoblepas” que descreve a si próprio, e a sua triste sina. Característica desse animal de grande peso literário é o fato de devorar-se a si mesmo, imagem que foi, por vezes, utilizada como metáfora, como o

exemplo de Mario Vargas Llosa na obra *Cartas a um jovem escritor* (2008) em que o autor afirma que um romance é estruturado a partir do que marcou sua memória e que todas as histórias se alimentam da vida de seu criador, como um “Catoblepas”, que devora a si mesmo. Llosa mostra a simultaneidade dos dois processos: ao mesmo tempo em que os autores literários se influenciam uns aos outros, mesmo que inconscientemente, eles também, como um escorpião encalacrado, mordem o próprio rabo, significando que os autores mexem consigo próprios tanto quanto o fazem com seus leitores.

Na obra de Borges e Guerrero, o narrador nos dá a etimologia da palavra “catoblepas” para situar o seu leitor perante o animal tão exótico. Plínio, o velho, é utilizado como garantidor da autenticidade da história dentro da narrativa, dando as características do animal e do local onde vive. Não há diferenças entre as características narradas na obra de Flaubert e na obra de Borges. O que é diferente é o modo como a história é narrada, visto que na primeira obra o animal tem voz e na segunda o animal existe apenas por meio da voz do narrador.

Plínio (VIII, 32) conta que nos confins da Etiópia, não longe das nascentes do Nilo, vive o catoblepas, “fera de tamanho mediano e de andar preguiçoso. A cabeça é extraordinariamente pesada e dá ao animal muito trabalho carrega-la; sempre se inclina para o chão. Não fosse por essa circunstância, o catoblepas acabaria com a espécie humana, porque todo homem que lhe vê os olhos, cai morto”. Catoblepas, em grego, quer dizer “que olha para baixo”. (BORGES, 1974, p. 44).

No último parágrafo Borges e Guerrero utilizam o recurso intertextual, citando integralmente a narrativa encontrada na obra de Gustave Flaubert, e dessa forma encerrando a sua própria narrativa. Pode-se perceber que não há diferença entre o animal citado pelos dois escritores. O que Borges faz é lançar um “olhar enciclopédico pelo mundo, ao exercício das taxonomias fantásticas, aos embustes autorais, à profusão de citações e referências eruditas, à concepção do universo como uma ‘biblioteca de babel.’ ” (MACIEL, 2004, p. 29). Sua obra não é um simples catalogar de seres imaginários, mas uma reunião de grandes autores e histórias que se unem por essas criaturas.

Por sua vez, Wilson Bueno também inclui o “catoblepas” em seu bestiário. O autor retoma, de início, as duas obras citadas anteriormente: *As tentações de Santo Antão* e *O livro dos seres imaginários*. Na narrativa de Bueno o “catoblepas” aparece, em geral, com as mesmas características, no entanto com alguns detalhes a mais que não aparecem nas obras anteriores.

Flaubert, nas *Tentações de Santo Antão*, nos apresenta o catoblepas, curiosíssimo monstro da zoologia fantástica, lembrado também por Jorge Luís Borges em um de seus bestiários onde faz questão de nos dar do animal a etimologia. Catoblepas quer dizer, em grego, “aquele que olha para baixo”. Não fosse por esta circunstância, o catoblepas acabaria com o gênero humano, já que é impossível ser por ele olhado sem que nos sobrevenha a morte imediata. Durante muitos séculos acreditou-se que este animal, em todos os sentidos enigmático, guardasse atrás de sua extrema feiura uma generosidade de raiz – arrastando a pesada testa no chão, coberta por espessa e ampla crina, ferindo-a muitas vezes, guardava-se de todo e qualquer ímpeto, temeroso do poder – letal – de seus olhos. Isto até que uma bela tarde, nos confins da Etiópia, junto às fontes do Nilo, seu habitat natural, o catoblepas escapa e, juntando-se a um rebanho de cabras, cruza com uma delas e morre a pauladas pelo dono da fazenda. Alguns meses depois, assim que o fruto de sua esquivada natureza nasce sob a cândida forma de um cabritinho maltês, uma a uma vão morrendo todas as cabras, depois os bois, os cavalos, os porcos, todos os cães, todos os gatos e todas as galinhas. A seguir, os pássaros, os corvos, os ratos... Conclui a lenda que só um bicho escapou ileso do catoblepas cruzado em cabra: o homem, este ser melancólico coberto de pelos e olhando o morticínio dos animais como uma fatalidade necessária ao triunfo de sua espécie. E é ele mesmo quem, por sua vez, haverá de cruzar com o monstro híbrido, recriando o catoblepas original – aquele, de novo, de medonha e emaranhada crina a lhe esconder os olhos, e que os prefere assim, baixos, arrastados ao chão, a congelar na morte horrível um só homem ou mulher sobre a face da Terra. (BUENO, 1999, p. 55-56)

No início da história, o narrador em terceira pessoa identifica o “catoblepas” como sendo um monstro da zoologia fantástica, cuja existência se dá por meio de uma lenda de muitos séculos atrás. Essa característica também é ressaltada pelo sujeito indeterminado em frases como “Durante muitos séculos acreditou-se que este animal, em todos os sentidos enigmático...” (BUENO, p. 55). A lenda é uma narrativa de cunho popular transmitida principalmente de forma oral, de geração em geração. Dessa forma não é possível saber quem a criou e nem quando surgiu. Segundo Massaud Moisés, a lenda:

Designa toda narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação* popular. Não raro, a veracidade se dissipa no correr do tempo, deixando subsistir apenas a versão folclórica dos acontecimentos. A lenda distingue-se do mito* na medida em que este não deriva de acontecimentos e faz apelo ao sobrenatural. (MOISÉS, 2004, p. 259.).

Assim como na narrativa de Flaubert e de Jorge Luís Borges, o narrador traz o significado do nome do “catoblepas”, que em grego significa “aquele que olha para baixo.”. Pode-se perceber que o nome carrega muitas características da personagem, sintetizando-a de maneira geral. Por ter uma cabeça pesada o “catoblepas” arrasta a sua testa pelo chão, sendo obrigado a olhar para baixo constantemente. Segundo a narrativa de Bueno, durante muito tempo acreditou-se que por trás da feiura deste monstro escondia-se também uma generosidade de raiz. O “catoblepas” sabia que era capaz de matar qualquer ser vivente que olhasse diretamente em seus olhos, por isso conformava-se em arrastar sua testa pelo chão, ferindo-se muitas vezes, mas guardando-se “de todo e qualquer ímpeto, temeroso do poder – letal – de seus olhos.”. (BUENO, 1999, p. 56).

No quarto parágrafo a narrativa começa a tomar outro rumo, surge o aparecimento de outro animal, resultante do cruzamento do “catoblepas” com uma cabra. De acordo com a história, em uma “bela tarde” (frase pertencente à oralidade e reforçando o fato da narrativa ser uma lenda), o “catoblepas” sai do seu habitat natural e mistura-se a um rebanho de cabras, cruzando com uma delas e sendo morto a pauladas pelo dono da fazenda. Segundo a história nasce, meses depois, o fruto desse cruzamento “sob a cândida forma de um cabritinho maltês”.

Apesar da imagem inocente do animal, após o seu nascimento passam a morrer todos os animais da fazenda que conviviam com ele: “uma a uma vão morrendo todas as cabras, depois bois, os cavalos, os porcos, todos os cães, todos os gatos e todas as galinhas. A seguir os pássaros, os corvos, os ratos...”. (BUENO, 1999, p.56). A característica principal do “catoblepas” fazia-se presente no cabritinho: todos que encarassem seus olhos não sobreviviam. De acordo com o narrador a lenda conclui que apenas um animal escapou ileso do “catoblepas” cruzado com cabra: o homem.

No início da história o narrador afirma que o *habitat* natural do catoblepas é a Etiópia, país que assim como acontece com outros inúmeros países da África,

tem como problemas fundamentais a fome e o subdesenvolvimento. No final do século XX a Etiópia enfrentou uma guerra que durou até o início do século XXI, no qual foram gastos milhões de dólares em armamentos e que teve como consequência milhares de vítimas. *Jardim Zoológico* foi publicado no final do século XX, apesar da história do “catoblepas” não ser sobre esse acontecimento, Bueno traz à tona reflexões acerca da natureza do homem, um ser capaz de gastar milhões para financiar uma guerra em um país no qual se morre por falta de um pedaço de pão. Na narrativa, o homem sobreviveu ao animal híbrido por não o ter encarado e aceitado a morte dos seus animais como uma fatalidade necessária ao triunfo de sua espécie.

A morte dos animais não tira a consciência do homem de que sua existência prescinde da extinção de outras espécies e porque não dizer de seres de sua própria espécie. Esta característica é certificada pelos fatos históricos, como a colonização com a conseqüente dizimação dos nativos e a exploração de povos por meio da escravidão. Isto está sedimentado desde o seu surgimento. Não gratuitamente Bueno localiza os catoblepas como originários da Etiópia, às margens do Nilo, ou seja, lugar considerado como uma das origens do homem na Terra.

O último parágrafo da narrativa afirma que para que se recrie o catoblepas original é preciso que o próprio homem cruze com o monstro híbrido, surgindo então “aquele, de novo, de medonha e emaranhada crina a lhe esconder os olhos, e que os prefere assim, baixos, arrastados ao chão, a congelar na morte horrível um só homem ou mulher sobre a face da terra.”. (BUENO, 1999, p. 56.). Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 237), na mitologia a cabra aparece, sobretudo, como a encarnação de uma figura matricial e protetora. Dessa forma, o cruzamento do homem com o monstro híbrido recriaria o “catoblepas” original na medida em que ele herdaria do monstro a generosidade e o instinto protetor e do homem a melancolia e aceitação diante da fatalidade por ele causada.

Se a maldição do seu surgimento possui relação com a dizimação de espécies distintas da sua, não seria diferente se tudo começasse do zero. O simbolismo presente nesta narrativa é o do eterno retorno humano, se o homem nascesse de novo, assim como os catoblepas, tudo ocorreria mais ou menos da

mesma forma como a apresentada na narrativa. Isso explicaria, pelo menos em parte, sua condição contínua de melancolia da personagem.

Em “o catoblepas” temos uma síntese do que é encontrado em *Jardim Zoológico* como um todo. Wilson Bueno traz referências de autores os quais o influenciam, retoma cenas já existentes no âmbito literário, mas nunca o faz de maneira literal. Todas as narrativas pertencentes à obra possuem um toque especial do autor. Sua escrita não se faz de maneira ingênua, o leitor precisa atentar-se aos detalhes. Assim como na metáfora utilizada por Mario Vargas Llosa (2008), Wilson Bueno deixa-se influenciar por outros escritores, mas, como um “Catoblepas”, alimenta-se de si mesmo, do que marca sua história e o seu tempo. Wilson Bueno se adentra no reino “animal” refletindo por meio de uma “capa” de faz de conta, as diversas faces do homem enquanto animal que é.

2.7 A metamorfose: de Lautréamont à Kafka

Em “os tarântulas” encontramos outra personagem que já circulava pelo imaginário de escritores antecedentes a Wilson Bueno. Já no início da história o narrador situa o seu narratário informando que o monstro em questão pertence à obra *Os contos de Maldoror*, de Lautréamont. A obra citada constitui-se de seis partes divididas por estrofes, e possui características ora de narrativa, ora de prosa poética, sendo difícil classificar-la. Interessante destacar que assim como Wilson Bueno, Lautréamont (que na verdade é um heterônimo do escritor Isidore Ducasse), utiliza o tom científico em sua obra, além de também manter um constante diálogo com outros autores.

Justamente *Os contos de Maldoror* serviram de ilustração para a *Introdução à Semanálise* (1974), de Julia Kristeva. A autora encaixa Isidore Ducasse entre os grandes autores de romances polifônicos, afirmando que seus livros apresentam uma polivalência manifesta, única na literatura moderna. Segundo Kristeva, o texto literário é “uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto(s), enquanto leituras de outras escrituras: sua comunicação é

comunicação com outra escritura.” (KRISTEVA, 1974, p. 98). Cláudio Willer, no prefácio da tradução de *Os cantos de maldoror* (2005), na edição publicada pela editora Iluminuras, afirma que tratar das leituras de Lautréamont não é meramente analisar suas fontes de inspiração, a mesma afirmação pode tranquilamente aplicar-se à Bueno:

Há, entre o que ele leu e a presença do que foi lido em sua obra, relações complexas, que podem ser representadas por uma matriz, cruzando modos de utilização – transcrição, citação, alusão, adoção, falsificação, inversão – com uma multiplicidade de autores, gêneros e modalidades. Não interessa apenas elencar os autores: o importante é especificar relações. (WILLER, 1997, p. 34).

A obra de Lautréamont narra a história do agressivo personagem Maldoror, que está em constante busca de si mesmo, transformando-se a cada novo desafio, como em uma constante metamorfose. Ele se torna uma águia para combater a esperança, um polvo para lutar com Deus, um porco no sonho da felicidade perfeita. Entre os animais em que Maldoror se metamorfoseia estão o piolho-gigante, o homem-peixe, o arcanjo-carangueijo, o Deus-rinoceronte e enfim o adolescente-tarântula. A obra é, na verdade, um grande bestiário dentro da qual o homem representa a maior de todas as bestas devido às suas constantes mutações. Segundo Aduino Novaes na sua obra *O desejo* (1990), Lautréamont inverte a direção dos contos de fadas, transformando o homem em bicho para que assim ele possa ter o desencantamento do seu desejo, agindo apenas pelo instinto animal: “A metamorfose, a saída é a metamorfose.” (NOVAES, 1990, p. 218).

O narrador de “os tarântulas” afirma que o *Cantos de Maldoror* não foi o primeiro a dar vida ao personagem: “A zoomítica persona não aparece contudo pela primeira vez nas venturas e desventuras de Maldoror. Vamos encontrá-lo, ao homem-tarântula, muito antes, nos diários de Gerard Nerval (...)”. Escritor francês e contemporâneo de Mallarmé, Rimbaud e Lantréamont, Gerard Nerval tinha como forte característica o fascínio pelos sonhos e pela melancolia. O escritor sofria de esquizofrenia e suicidou-se em 1855. A narrativa de Bueno não cita a obra de Nerval

em que os “tarântulas” aparecem, apenas cita que o autor os mencionou em seus diários, talvez como um relato de uma das visões causadas por sua doença.

Além de Lautréamont e Gerard Nerval, no que se diz respeito a sonhos e metamorfoses, não poderiam ficar de fora Kafka e sua obra *A metamorfose*. Esse é o próximo autor citado pelo narrador de “os tarântulas”, segundo ele o animal pode ser encontrado “entre as anotações de Kafka à margem dos originais de *A metamorfose*.”. O narrador se questiona então o motivo que levou o “judeuzinho genial de praga” (BUENO 1999, p. 37.) a optar por uma barata atônita ao invés de um homem-tarântula, igualmente asqueroso, para dar vida à sua história.

Na obra de Franz Kafka, em nenhum momento o narrador afirma que Gregor Samsa havia se transformado em uma barata. No entanto os próprios leitores da obra, ao longo do tempo, foram internalizando que o inseto monstruoso em que a personagem havia se transformado se tratava sim de uma barata. Algumas traduções da obra trazem até mesmo ilustrações de Gregor Samsa com as formas deste inseto. O narrador de “os tarântulas” além de afirmar que trata-se de uma barata, ainda questiona o motivo de Kafka não ter escolhido uma tarântula para esta mutação.

Uma das possíveis respostas ao questionamento do narrador é a de que as baratas, além de serem um dos insetos mais antigos do mundo, possuem uma imagem que não faz sentir o mesmo temor ao de uma tarântula. De fato o que Kafka procura demonstrar com esta mutação não é o medo, o temor, mas sim a imagem de um ser desesperado com a sua realidade, e para isso, nada melhor do que uma barata, animal inofensivo, atônito e inútil.

Em todas as referências presentes na narrativa podemos perceber uma mesma atmosfera, a do homem diante do irreal, do delírio, da evasão e dos sonhos, cada um a seu modo. O escritor Aداuto Novaes, em sua obra *O desejo*, traz os pontos de congruência e distanciamento no modo como Lautréamont e Kafka abordam o processo de metamorfose.

Em Lautréamont, o horror é não poder virar bicho, em Kafka, é sofrer a transformação; lá, ser humano é uma tortura; aqui, ser barata é uma agonia; lá, quando a tarântula despenca no quarto e o poeta exclama: “Não estamos

mais na narrativa”, é para soar a hora da libertação; aqui, quando o inseto acorda no quarto, é para instaurar a ordem densa e sufocante da condenação. No entanto, há um parentesco muito forte entre Lautréamont e Kafka: em ambos a linguagem não é refletida, não é metafórica, é fiel à experiência da afecção, segue o seu desenrolar, por mais desarrazoado que seja, por mais absurdo que pareça. Para o poeta tanto quanto para o escritor, o fundamental não é criar imagens significativas, é ater-se ao registro do que afeta e do que é afetado, e com intensidade. (NOVAES, 1990, p. 218)

Esta retradução do homem vista tanto em Lautréamont quanto em Kafka, é muito recorrente em toda a obra *Jardim Zoológico*. Se Kafka “retraduziu” o homem por meio de uma barata e Lautréamont por meio de uma tarântula, Wilson Bueno, por sua vez, “retraduz” o homem, ou pelo menos alguns de seus sentimentos e sensações por meio dos mais diversos e diferentes animais, sejam eles reais ou não.

Nesta narrativa não cabe análises do monstro em questão, uma vez que o narrador não nos dá as características do animal, o que ele faz é elencar as vezes que esta personagem aparece escrita pelas mãos de outros escritores. É por meio de narrativas como essa que percebemos a face de Wilson Bueno enquanto leitor e escritor do texto. Não é preciso que o narrador nos dê as características do animal, o leitor atento ao inferir tudo o que já foi escrito sobre ele poderá enxergá-lo sem muitas dificuldades. Atualizando a linguagem para os dias de hoje, é possível dizer que este tipo de método utilizado por Bueno funciona como “links” que levam o seu público a buscar outras leituras, por curiosidade, por paixão, por necessidade.

2.8 “os irús”: a alegria em todos os sentidos, humana.

Em “os irús” o narrador traz outro duende, que ao contrário dos “rememorantes” preferem o dia à noite. De acordo com a história, os “irús” são animais originários do Chaco Paraguai, local conhecido por sua diversidade de ecossistemas, climas e a pluralidade de espécies animais e vegetais. Estes duendes

são caracterizados como criaturas pequeninas, corcundas, que só andam em bandos abraçados uns aos outros: “como se não houvesse outra maneira de viver”.

Em todas as narrativas de *Jardim Zoológico* nota-se que os nomes das personagens possuem uma grande significação, sintetizando as suas características físicas ou psicológicas. Segundo Yves Reuter, o nome “é de algum modo a unidade base da personagem, aquilo que a sintetiza de maneira global e constante. (...) Cada menção ao seu nome equivale a lembrar do conjunto de suas características.” (REUTER, 2007, p. 102). No entanto em “os irús”, ocorre uma situação inversa: segundo o narrador, “irú” em guarani significa “abraço”, mas que, no entanto, a palavra derivou da criatura, e não o contrário. Essa afirmação é na narrativa certificada pela pesquisa de etimologistas. Dessa forma “abraço” ou “irú” possui o significado, que a ela foi atribuída, devido ao comportamento e modo de viver desses duendes paraguaios.

Esta narrativa possui apenas quatro parágrafos, seguindo as mesmas características das demais presentes na obra. O segundo parágrafo continua a descrever os costumes das personagens, sempre descalços e de mãos dadas: “(...) os irús começam a cantar mal dê o céu a sua aguada aurora, (...) não raro, dizem os índios, dançam a *churuchuchú*, uma dança que joga as duas mãos para o alto e se cai de bunda no chão.” (BUENO, 1999, p. 81). Segundo o narrador, os “irús” despertam à primeira luz do dia, da mesma forma que se recolhem ao último sol do dia: “fazem do negror da noite sua cama e exílio” (BUENO, 1999, p.82). Como uma forma de encontrar algo equivalente aos “irús” e assim melhor descrevê-los, o narrador elenca uma série de comparações relacionadas ao universo humano:

Os irús são assim nem que a esperança, as manhãs altas, o canto da *guirasa'iyú*³ vespertina, o nunca entrevisto mar e sua utopia, o vôo da ariranha contra o azul do Chaco profundo, a lua, as amizades em que, dos maus ventos, se abrigam os homens, os jogos sexuais do amor, uma mãe bem velhinha, e são esta filharada que enche a casa de ôrras e urras, as álacres interjeições, os vivos adjetivos, os irús são nem que o poema de ouro, uma cantata, um inédito de Jamil Snege, o sumo da graviola, o sorriso de Lisa, a redonda nádega de Nenê, a mão na mão, o ombro no ombro, a boca, na boca, as pernas entrelaçadas, os irús nem que as doces palavras anchas derramando-se no chão da floresta e o ruído gentil dos passos

³ “Guirasa'iyú” em Guarani significa “ave amarela”.

sobre este caminho de folhas, nem que a chuva, os grilos, um filhote de onça, o coqueiro anão. (BUENO, 1999, p. 82. Nota minha).

Dentre as comparações feitas pelo narrador, uma em especial se faz importante para o foco deste capítulo: destacar as recorrências presentes na obra. De acordo com a narrativa os irús são como “um inédito de Jamil Snege”. Todas as equiparações feitas tem em si uma semelhança: a alegria e o prazer sejam na amizade, na fraternidade, na sexualidade, em uma fruta ou em um bom livro. Jamil Snege, escritor também paranaense, nasceu em 1939 e faleceu em 2003. Entre as suas obras publicadas estão *O Jardim, a tempestade* (1989), *Como eu se fiz por si mesmo* (1994) e *Os Verões da Grande Leitoa Branca* (2000). Segundo o texto *Pegadas do Lobisomem Wilson Bueno*⁴ (s/d), de autoria de seu primo Luiz Carlos Pinto Bueno, Jamil Snege tornou-se padrinho literário do autor quando ele ainda tinha quinze anos.

Em julho de 2009, Wilson Bueno publicou um artigo no jornal eletrônico *Paraná-online*⁵, em homenagem aos setenta anos que Jamil Snege completaria, caso ainda fosse vivo. Neste artigo o autor demonstra o carinho e admiração pelo amigo, como pessoa e como escritor. Segundo Wilson Bueno *O Jardim, a Tempestade* (1989), é o melhor livro de Snege. Trata-se de uma obra que é composta por vinte e cinco pequenos textos que ora se aproximam da poesia, ora da prosa. É perceptível também a influência exercida pelo autor na literatura de Wilson Bueno.

Considero *O Jardim, A Tempestade*, o seu melhor livro. Contos curtos, de uma precisão cirúrgica. Um texto mais enxuto que o outro, raro sentido de conjunto. A última flor do Lácio vibra ali, puro cristal, lâmina afiada. E não só nesse título. Também nas memórias às quais se dedicou com entusiasmo - sem erro o nosso maior memorialista -, a linguagem é depurada em soda cáustica. (...) Aprendi de um quase tudo com ele. E não só eu! (...) Jamil Snege faz muita falta. (BUENO, 2009, *Paraná-online*⁵).

⁴ http://www.revistazunai.com/materias_especiais/zoona/depoimentosobrewilsonbueno.htm

⁵ <http://www.parana-online.com.br/colunistas/167/67678/?postagem=JAMIL+SNEGE+70+ANOS>

Ao final da história, o narrador afirma: “Os irús, relevem, são uma só alegria.” (BUENO, 1999, p.82). Percebe-se nesses pequenos duendes uma demonstração de todas as coisas consideradas pelo narrador, que aí se confunde com o próprio autor, como pequenos lapsos de felicidade. Os “irús” são de tão extraordinária alegria que só podem ser compreendidos pelos homens quando equiparados a situações relacionadas, em todos os sentidos, ao humano. *Jardim Zoológico* reúne grandes escritores admirados por Wilson Bueno enquanto amante da literatura, Jamil Snege não poderia ficar de fora. A presença deste escritor na obra demonstra que Wilson Bueno admirava e se influenciava não apenas por autores clássicos, apreciando a boa literatura independente da sua época.

2.9. Uma visão cronológica das referências presentes em *Jardim Zoológico*

Pensando em todas as referências utilizadas por Wilson Bueno, podem-se elencar todas de forma cronológica, chegando-se a um preliminar da literatura fantástica presente na obra estudada.

Quadro Geral – Mapeamento da literatura fantástica dentro da obra *Jardim Zoológico*.

REFERÊNCIAS	PAÍS	ANO	OBRA	JARDIM ZOOLOGICO
Esopo	Grécia	VI A.C	-----	Epígrafe p.10
Ovídio	Itália	43 A.C	<i>Metamorfose</i>	“os giromas” p.17
Navegadores lusos, marinheiros espanhóis.	Portugal/Espanha	Final do sec.XV	-----	“O Agôalumem” p.29 – 32
Gerard Nerval	França	1808 -1855	-----	“os tarântulas”

				p.37
Gustave Flaubert	França	1821 - 1880	<i>Tentações de Santo Antão</i>	“os catoblepas” p.55
Conde de Lautréamont	Uruguai/França	1846 - 1870	<i>Os Cantos de Maldoror</i>	“os tarântulas” p.37
Franz Kafka	República Checa/Alemanha	1883-1924	<i>A metamorfose</i>	“os tarântulas” p.37
César Vallejo	Chile	1892- 1938	<i>Trilce</i>	“os anagiraldes” p. 75
Jorge Luís Borges	Argentina	1899- 1986	-----	“os nácares” p. 27
Augusto Monterroso	México	1921 - 2003	-----	Epígrafe, p.10
Jamil Snege	Brasil (Curitiba)	1939 - 2003	-----	“os irús” 81

No que se refere à referências levantadas aqui, pode-se afirmar que Wilson Bueno parte do ano VI A.C até chegar a um escritor contemporâneo e também seu conterrâneo. Bueno reúne grandes autores que se unem não só por meio dos personagens, mas pela forma de escrita, pelo estilo literário. Por trás de todas as referências utilizadas pelo autor há aspectos nada inocentes, todos contribuem para uma maior significação da narrativa. É um retomado de todo o universo fantástico, com todas as suas nuances, em todas as épocas.

Como diz Cláudio Willer, num dos prefácios de *Os cantos de Maldoror* (2005), não basta que se elenquem os autores e obras citados, é importante que se estabeleça relações com a obra em questão. Nesse segundo capítulo foram selecionadas algumas narrativas de *Jardim Zoológico* que conseguissem ilustrar a forma como Wilson Bueno “brinca” com a literatura, adentrando muitas vezes no reino “animal” construindo um jogo que reflete e remete a um faz de conta que “entrega” os muitos lados de outro animal: o homem.

O foco principal deste capítulo foi demonstrar como Wilson Bueno utiliza as diversas recorrências para elaborar a sua obra. Muitas vezes a simples citação de um título ou de um autor carrega todo o significado de sua narrativa, além de fazer com o que o leitor busque tais referências. Por ser uma obra contemporânea, Wilson Bueno traz a leitura de clássicos sob um novo olhar, transitando por grandes momentos e importantes nomes da Literatura Fantástica.

3. WILSON BUENO E AS NARRATIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

3.1 Os monstros da literatura contemporânea brasileira

Jardim Zoológico foi publicado na transição do século XX para o XXI, apesar de Bueno ser um escritor contemporâneo observa-se que não só nesta obra como em outras de sua autoria o constante diálogo com o passado histórico e literário. Sobre esse fato, Perrone-Moisés afirma que:

(...) a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura, cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e contemporânea. (PERRONE-MOISÉS 1990, p. 94.).

A força motriz da contemporaneidade de *Jardim Zoológico* é, nesse caso, essencialmente, a retomada do passado. O retorno auxilia na reflexão sobre o nosso próprio tempo, fazendo com que o leitor faça inferências para compreender o sentido da obra. Essa característica não se emprega apenas a Bueno, como vimos anteriormente Jorge Luís Borges, por sua vez, já retomava a literatura de séculos passados, e transformou-se em referência para que escritores da segunda metade do século XX escrevessem uma nova zoologia. Segundo Maria Esther Maciel

(...) o olhar contemporâneo de artistas e escritores latino-americanos, que retoma as imagens zoológicas que se criaram em torno do nosso continente, vem esvaziar a diferença de seu caráter exótico, assumindo-a como traço constitutivo de uma identidade disforme, heteróclita, paradoxal. (MACIEL, 2004, p. 54).

De acordo com Maria Esther Maciel os escritores que vem reinventando a zoologia fantástica aos moldes de bestiários medievais, subtraem dos estranhos bichos, traços exóticos e deles criam metáforas. Além disso, assumem uma espécie de *razão animal*, extraíndo dela um saber que tem no corpo a sua expressão mais viva e um olhar que traz, ao mesmo tempo, todos os afetos e sentidos. “Não por acaso, os pequenos “giromas” do jardim zoológico de Bueno têm dezenas de olhos, sendo que estes também servem para escutar, aspirar o ar e excretar a chuva que bebem, fertilizar-se.” (MACIEL, 2004, p. 56.).

Wilson Bueno não é o único escritor contemporâneo que mergulha no universo imaginário da literatura fantástica. Em dezembro de 1999, (mesmo ano de publicação de *Jardim Zoológico*), Flora Sussekind em um breve artigo publicado no caderno *Ideias do Jornal do Brasil*, disserta sobre as muitas obras influenciadas pelo imaginário zoológico fantástico dos conquistadores europeus. A autora cita primeiramente duas obras de Alfredo D’Escragolle Taunay: *Zoologia Fantástica do Brasil* e *Monstros e monstregos do Brasil*, ambos relançados em 1999. Estas duas obras são, segundo Sussekind, fundamentais enquanto listagem das fantasias zoológicas presentes nos relatos de viagem ao Brasil do séculos 16, 17 e 18 e também:

enquanto registro, via figuração monstruosa, lacuna epistemológica, da desestabilização classificatória, do confronto com os limites do seu conhecimento e dos seus mecanismos de identificação, experimentados pelos europeus diante da natureza e dos povos da América, parecem estabelecer igualmente, curioso diálogo com os muitos monstros, híbridos e aberrações que povoam a ficção contemporânea brasileira. (SUSSEKIND, 1999.)

Flora Sussekind afirma ainda que apesar das figuras monstruosas engendradas pelos colonizadores e as aberrações, hibridizações e figuras protéicas atuais, se aproximarem pela representação disforme da diferença, diferenciam-se enquanto “corpos culturais”, devido à estreita ligação com os processos históricos e os momentos de formação e redefinição de identidade em que costumam ser produzidas. A autora cita algumas aparições dessas figuras na literatura brasileira,

que possuíam como principal procedimento a perscrutação do temperamento e do caráter por meio da descoberta das semelhanças entre homens e animais:

Há a mistura da salamandra e monstro da *Infernal Comédia*, de Gonçalves Magalhães, o poeta visto como marreco ou lagartixa por Álvares de Azevedo, o sabichão com orelhas de burro e ventas de mono, retratado por Luís Gama, o tabelião com olhos de molusco e orelha de cachorro de *O garatuja*, de Alencar. Hibridizações e Zoologias fantásticas extremamente disseminadas, ainda, na literatura popular brasileira, com seus encantamentos, monstros, dragões, lobisomens e formas diversas de representações de animais e das relações entre homens e bichos (...). (SUSSEKIND, 1999).

A autora afirma que as figurações híbridas e animalizações da ficção contemporânea, a confrontação com os animais e seres fantásticos da América, produzidos pela imaginação europeia, passa pela mediação crítica da Antropofagia Olswaldiana, pelo Abaporu e o restante da obra pau-brasil de Tarsila do Amaral, pelas metamorfoses e mitos zoológicos de Macunaíma, suas formas de monstruosidade e deformação. Até chegar nos contemporâneos:

Como na figuração híbrida do adolescente de braços compridos demais, pernas de avestruz, pelos todos errados – do conto “Pequeno Monstro”, de Caio Fernando de Abreu(...) Como em “Canibal” de Moacyr Scliar, no qual se assiste ao ritual de auto-canibalização de uma mulher(...) Como no “Minotauro” fugindo às pressas pelos corredores de um hotel na novela homônima de Valencio Xavier. Ou no homem-macaco, prosaicamente chamado de “João da Silva”, do seu “O misterioso homem-macaco”(...) Como em “o mandril”, de Zulmira Ribeiro Tavares(...) Ou, como nos contos de Nélson de Oliveira, cheios de “animais dos mais estranhos lugares”, “criaturas aprisionadas”, figuras assombradas, gente “movendo-se contra os próprios pés”. (SUSSEKIND, 1999).

A autora destaca que nesta zoolatria contemporânea ocorre a hibridização entre o cotidiano e o bestial, entre a paralisia e a aniquilação: “Num movimento de instabilização da fronteira mesma do monstruoso, de refiguração lacônica do ‘não somos humanos’ da G.H de Clarice Lispector.”. Como exemplo

disso ela cita a obra *O mandril* (1988), de Zulmira Ribeiro Tavares, em que há uma aproximação entre o zoológico onde está o mandril e um domingo numa sala com a televisão ligada num programa de calouros. Afirma ainda que o que parece estar em jogo nessas anomalias e jogos ficcionais recentes é o caráter inquietante do próximo, nada exótico, de tais animais e monstruosidades.

Apesar de *Jardim Zoológico* não ter sido citado por Flora Sussekind, talvez por ser ainda recém-publicada, pode-se perceber que Wilson Bueno enquadra-se perfeitamente em todas as características explanadas pela autora. O que faz convergir às imagens zoológicas do passado e às de Bueno é a tentativa de representar a diferença como disformidade e deslocamento, e esta é a diferença que as colocam em tensão. Apesar de outros escritores brasileiros do século XX também terem realizado incursões no universo da literatura fantástica, Bueno refere-se a uma tradição específica: o fabulário clássico e os Bestiários medievais.

Como pudemos constatar no capítulo anterior, a obra retoma o universo fantástico das mais diversas épocas, Bueno faz questão de não esconder suas referências e influências. Ao optar por esse procedimento o autor exclui todas as outras vertentes possíveis e decreta: seu zoológico será criado com base no que já foi escrito, e isso é o que tornará a obra ainda mais dissonante, tendo em vista que muitos autores tendem a camuflar o ponto de partida para os seus processos criativos.

Partindo das relações feitas por Flora Sussekind sobre a zoolatria contemporânea brasileira, retomarei algumas das narrativas analisadas no segundo capítulo. O intuito é demonstrar que em *Jardim Zoológico* os monstros são construídos exatamente como a autora indica: nas fronteiras híbridas entre o bestial e o cotidiano, da aproximação e semelhança entre os homens e animais. Diferentemente da perspectiva do renascimento europeu, que se baseavam no assombro, os monstros de Wilson Bueno misturam-se em meio às atividades habituais dos seres-humanos, algumas vezes confundindo-se com eles próprios, não podendo ser distinguido onde acaba o animal e começa o homem.

Em “os rememorantes” os monstros aparecem relacionando-se com os humanos em momentos de rotina e intimidade: o sono. O autor traz para a sua cena enunciativa, não só nessa narrativa, um mundo de seres dotados de características mágicas em estreito contato com o mundo real. Por meio desse artifício as narrativas

tentam suprir a carência desses elementos quiméricos e fantásticos que tanto faz falta a “este nosso mundo acerbo”, como bem lembra o narrador. Quando estes animais são inseridos ao mundo factual passam a conceder ao homem a interação com o mundo da fantasia, permitindo aliviá-lo da condição hostil do mundo real. Assim como os rememorantes se divertem ao decidir o que será lembrado no dia seguinte, o autor, por meio de sua obra, cristaliza instantes de fantasia como forma de perpetuar a correlação do humano com o fantástico.

Em “os catoblepas” a integração entre homem e animal chega a um nível ainda maior, em determinado momento da história o narrador descreve o surgimento de um animal resultante do cruzamento do catoblepas com uma cabra, e posteriormente afirma que o catoblepas ressurgiu do cruzamento deste animal com o próprio homem. Nesta narrativa pode ser notada a clara diferença entre os personagens que apareciam no século passado e os animais de Bueno. Em *As tentações de Santo Antão*, o catoblepas é caracterizado de forma assombrosa, e é o único personagem que aparece na narrativa como detentor do mal, gerando morte e destruição. Já em *Jardim Zoológico*, surge outro personagem, o homem, que segundo o narrador é o único animal que não é atingido pelo olhar temerário da criatura, pois vê na morte de seus animais uma necessária condição para a afirmação de seu lugar no mundo. Essa característica revela a intensa correlação do catoblepas com a condição humana, enquanto geradora do mal que, em geral, permeia o mundo e a humanidade.

Na última narrativa analisada no segundo capítulo é que surge o monstro mais imerso no cotidiano humano: os irús. Nesta narrativa Wilson Bueno utiliza imagens comuns de beleza cotidiana como forma de demonstrar que há também o encanto nesse mundo melancólico e cruel, escondidos nas coisas mais simples da vida. Durante todo este trabalho vem sido dito sobre a intertextualidade presente nas narrativas de *Jardim Zoológico*. No entanto, em “os irús” ao invés de aspectos intertextuais, podemos falar de aspectos interpessoais. O fato é que nesta narrativa o autor demonstra com mais clareza a sua personalidade, se nas outras ele evidencia a sua relação com outros autores e obras, nesta, ele revela a sua relação com o mundo, com pessoas à sua volta, com miudezas do seu cotidiano, caras a ele, porém desconhecida da maior parte de seus leitores.

Os bichos de Wilson Bueno estão sempre imersos na realidade factual, misturados aos homens. Jorge Luís Borges, segundo o narrador de “os nácares”, presenciou a aparição desses bichos em sua casa. Os “cordes”, outra espécie de animal presente na obra “existem na vida miúda, andando ao pé das casas cheias de visitas (...), estão onde haja a concórdia e o gozo, os duros trabalhos humanos (...).” (BUENO, 1999, p. 19). Os “recém-nados” e os “nuncas” são a própria representação do ser humano, Wilson Bueno utiliza toda a sua técnica e poeticidade para transformar os bebês e os idosos em mais uns de seus monstros híbridos: os recém-nados “São pequenos e choram porque não ousam conceber que o mundo se constitua, para além deles, um espetáculo, ainda que de brilho suspeito e aterrador.” (BUENO, 1999, p. 47) enquanto os nuncas “são encontrados sobretudo nas praças, nas domingueiras do pessoal da Bolsa e até no bingo das igrejinhas do arrebalde.” (BUENO, 1999, p. 23).

Têm-se registros de muitos monstros presentes na literatura brasileira, todos advindos do imaginário europeu, como já foi visto. No início, nos primeiros relatos e tratados descritivos sobre o Brasil, estes monstros aparecem ainda contaminados por essa cultura europeia, passando por dificuldades de identificação. Aos poucos, porém, vão se tornando híbridos, segundo Sussekind vão misturando-se dados dos auto-medievais e figurações demoníacas tradicionais, como chifres e garras, aos mistos de canibal, jaguar, sucuri, gambá, anjos com figuras de araras. Exemplo dessa mistura pode ser vista também dentre as muitas narrativas de *Jardim Zoológico*, em “os pinyrés”, em que o monstro aparece advindo do imaginário indígena, sem feições, “vazios de Deus como o sapoti maduro de seu sumarento miolo”.

As obras contemporâneas citadas por Flora Sussekind foram publicadas entre 1985 e 1999. Entre os escritores lembrados pela autora, acrescento, além de Wilson Bueno com a tríade *Manual de Zoofilia* (1991), *Jardim Zoológico* (1999) e *Cachorros do Céu* (2006), também o escritor e artista visual Nuno Ramos, com a obra *Cujo* (1993), Claudio Daniel com a obra *Figuras Metálicas* (2005), e Ronald Polito com a obra *Terminal* (2006). Estes últimos citados se propõem todos a fazer uma releitura dos Bestiários medievais, mantendo também um diálogo com obras como as de Julio Cortázar e Jorge Luís Borges. Nestas zooliteraturas

contemporâneas percebe-se cada vez mais a diminuição da fronteira que separam os homens dos animais, trazendo à tona a reflexão acerca do nosso mundo.

3.2 Trabalho e escrita

O escritor Nelson de Oliveira, em sua antologia *Geração 90: os transgressores*, afirma que mesmo quando o escritor cria obras abstratas, o objetivo implícito dessas obras é sempre transmitir aspectos do mundo real. Segundo o autor, no século XX, muitos críticos perceberam que o olhar realista na sua tentativa de abarcar a natureza e a sociedade, não alcançava o cerne das coisas. Tal percepção levou-os a conclusão de que “a realidade se encontra mais nos elementos que transcendem a mera aparência dos fatos do que neles próprios.”.

Nelson de Oliveira cita alguns estratagemas utilizados pelos antigos transgressores (e também pelos atuais) para melhor representar o mundo moderno. Dentre eles estão: a quebra das normas sintáticas e da linearidade da narrativa, a mistura de gêneros literários, mistura do discurso direto com o discurso indireto, criação de palavras-montagens e o uso de diferentes tipologias. Tais recursos estilísticos e gráficos tinham e ainda têm, de acordo com o autor, o objetivo de sacudir o leitor, impedindo-o de adotar “a tradicional postura contemplativa.”. (OLIVEIRA, p.15). Complementando essa idéia, Yves Reuter afirma que alguns escritores contemporâneos criam para si mesmos, limitações no emprego de técnicas precisas:

Essas técnicas oferecem, segundo eles, o triplo interesse de favorecer a entrada na escrita mediante uma regra a ser seguida, de “mediar” a subjetividade, restringindo-a em quadros estritos, e de forçar uma atenção extrema na montagem do texto. Além disso elas permitem que se passe de uma concepção (romântica) de escrita como inspiração para uma concepção mais moderna) de escrita como trabalho. (REUTER, 2007, p. 119).

Outra característica da ficção contemporânea é a associação de elementos de outras manifestações artísticas, como os cinematográficos e os teatrais, aos elementos literários, com o intuito de alcançar maiores efeitos expressivos. Segundo Tânia Pelegrini em sua obra *A imagem e a letra* (1999), os textos considerados modernos trazem algumas mudanças no que se refere a gêneros e também possuem em sua trama, “traços de uma sensibilidade já hoje vista como antiga, mais ligada a um sujeito que busca na escrita uma forma de comunicação, de mergulho no mundo referencial, no outro(...)”. (PELEGRINI, 1999).

Silviano Santiago, em seu trabalho *Literatura e cultura de massa*, ao refletir sobre a importância da literatura diante das manifestações culturais que arrolam o mundo contemporâneo, afirma que a literatura oferece uma compreensão alternativa da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos. Segundo o estudioso:

A literatura (...) aponta para futuros leitores que tentarão — do patamar histórico onde estiverem — conhecer os alicerces desse patamar. No crédito aberto pelo autor para produzir a sua obra se encaixam os seus sucessivos leitores. A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimentada direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita. (SANTIAGO, 2004 p. 121 – 122)

Em *Jardim Zoológico*, além da mistura clara dos gêneros que já foram tratados neste trabalho, é notável outra combinação: da prosa com a poesia. Apesar de serem formas literárias distintas com poucas coisas em comum, uma tem se valido de alguns recursos da outra, já que a mistura de gêneros tem se tornado tão comum entre os contemporâneos. Wilson Bueno utiliza estes recursos com propriedade, suas palavras são constituídas de ritmos e sons funcionando como músicas que continuam a repercutir na cabeça do leitor mesmo após o fechamento do livro. Questionado sobre a fronteira entre a prosa e a poesia, Bueno diz:

Tudo é arte poética, a meu ver. Escrevo assim, sempre escrevi assim. Não sei escrever sem ser íntimo. A prosa retém a poesia e é por ela gerada, num processo que aspira, antes de tudo, a ser livre. Acho que a literatura pode ser o máximo de liberdade que desfrutamos sobre a Terra – e eu quero amar o amor da escrita, o gozo epifânico de sua irradiação. Eu não consigo escrever dividido, amarrado pelo cânone e pela norma. Ora, se aquilo ali é o meu mais exasperado espaço de liberdade, é nele que devo me pôr a vigiar. E tudo é a poesia das coisas. Viver já é um ato poético em si, para lembrar Hölderlin. E, dos atos poéticos, o que, convenhamos, requer de nós mais coragem, bravura, heroísmo – chame do que se quiser chamar ao desassombro. Indispensável para que sobrevivamos à perplexidade de nos flagrarmos vivos. (BUENO, Wilson, 2000, p. 2).

Não se pode falar em prosa poética nas obras de Wilson Bueno sem citar *Manual de Zoofilia* (1997) e *Cachorros do Céu* (2005). Aliás, estas duas obras juntamente com *Jardim Zoológico* formam uma espécie de trilogia fabular. Ambas as obras retratam animais que revelam a essência do ser humano. Em *Manual de Zoofilia* as personagens são descritas de uma forma poética e carnal, demonstrando a oscilação entre o comportamento animal e humano:

Urubus

Trazendo na alma a sua alma morcega, a alma deles, rasgam em negro – com criame de verme e víscera o sórdido chão; com insolência – o ar, a aragem, a nuvem e o magnífico céu.

Rapinam lúgubres, animais de fome e unha, se de bico atravessado pelo fruto velho dos dias ruins. O que há de agonia aziaga e encarniçada voragem? O que há das horas em que se nina a morte feito velório?

Ainda que sangue quente parecem gelar na veia. Da calva triste e dinossaura são como entes arrancados vivos ao império em cor e trino das aves e da águia, Ver deles a asa, a garra, o pelo das penas, o coração fervendo de escorpiões.

Amanhã se pego teus olhos de agouro, permita-me furá-los com a áspera paciência e o agudo presto de meu amor com raiva. Você me cospe de azar e eu te vazo a íris no chão. (BUENO, 1997, p. 30 – 31.).

Manual de Zoofilia possui trinta narrativas ou poemas em prosa. Todas as composições são breves e fazem o uso da metáfora, do ritmo e do paradoxo. Os personagens são tanto reais como o cisne, a cadela, o elefante, quanto imaginários, como o anjo e o dragão. No entanto, dentro da obra não há nenhuma distinção entre eles: todos existem e vivem por meio da literatura.

Em *Jardim Zoológico*, a linguagem poética faz aflorar sentidos especiais aos animais ou sensações humanas por eles provocadas. Devido a linguagem a obra desencadeia várias imagens poéticas, como em “os nunca” em que o narrador fala que as personagens constituem o homem inteiro: “da planta dos pés às asas do coração”. (BUENO, 1999, p. 23). Em “O Agôalumem” pode-se notar bem o tratamento estilístico utilizado pelo autor nas narrativas:

Líquido e paina, pena e puro, mais um pouco flutuava, o Agôalumem, em sua delicadeza essencial, o mar no ventre feito nuvem, diáfano, quase invisível, com a graça bailarina de um sonho que se lançasse ao fundo ou se elevasse aos céus numa ascensão de névoa e vento. (BUENO, 1999, p. 32),

A prosa poética em *Jardim Zoológico* vai se intensificando a cada narrativa, a linguagem da obra empreende uma verdadeira viagem no mundo da poesia. Este recurso poético se inter-relaciona ao universo fantástico proposto pelo autor, a mágica proveniente da poesia auxilia na descrição e criação de suas personagens imaginárias, repletas de magia e beleza.

Em *Cachorros do Céu* (2005), as personagens são individualizadas, rudes, insensíveis, retratando a sociedade com sua realidade ambígua e calamitosa. A obra possui, assim como as outras citadas, narrativas curtas e aproxima-se mais dos bestiários medievais por ter em sua composição as ilustrações. A linguagem poética também se faz presente, apesar de não ser tão forte como nas outras duas obras. A narrativa “O Sapo e o Sonho” exemplifica a presença da poesia também nesta obra: “É ele, pois, este Sapo que reza e clama, no banhado, toda vez que chove, e a gente pensa que dorme, também sonha (...)”. (BUENO, 2005, p. 51).

As obras de Wilson Bueno sugerem um estranhamento ao seu leitor, em *Jardim Zoológico*, além das misturas já relatadas há, por vezes, inversões sintáticas e palavras criadas pelo autor. A leitura da obra não é linear, são necessárias pausas, reflexões e inferências. De acordo com José Castello:

Wilson pensa por imagens. Para pensar imagina. Pensa por histórias, anedotas, ilusões, fofocas, versões. Pensa por aproximação – Pensa em ziguezague. (...) Não aprecia sistemas, regras, bulas, mapas. Se cultiva conceitos, é para deturpá-los, revirá-los, distorcê-los. E depois, como uma lavadeira que dependura suas peças em um varal, expô-los ao assombramento público. Pensa sem ordem (caoticamente). Pensa aos saltos (dança folclórica). Tem seu folclore pessoal, seus personagens, seus bichos (zoofilia, bestiários, cães desdentados) e, mexendo as peças no tabuleiro da razão, pensa “sem raciocínio”, mas “por demonstração”. (CASTELLO, 2011, p. 22-23).

A literatura de Wilson Bueno tem sua contemporaneidade registrada em sua ousadia, nos novos sentidos que inventa para os acontecimentos mundanos. A vida era para ele fonte máxima de inspiração, em todas as suas formas, cores, sensações, suas obras são reflexo de sua inquietante imaginação. Ao brincar com as palavras transporta o seu leitor ao âmago dos sentimentos humanos, rudes, belos, solitários, esperançosos.

3.3 A força de um mito

Apesar de toda a força literária de Wilson Bueno, seu trabalho artístico ainda não é conhecido e difundido da maneira como merece. Suas obras foram publicadas por várias editoras, nenhuma de tanto renome e qualidade, talvez seja essa uma das causas desse pouco reconhecimento. No entanto o autor deixou como legado a sua obra que exemplifica o que um grande escritor precisa ter: inovação. Por meio de seu trabalho literário pode-se perceber o seu constante experimentalismo, sua imagem vai contra ao conformismo e a mesmice encontrada em circulação no mercado editorial.

Apesar de suas obras serem ainda desconhecidas de muitos leitores, Wilson Bueno foi e é admirado por grandes críticos e escritores de renome, sua propriedade artística é inegável e irrevogável. As narrativas do escritor fogem aos lugares comuns da prosa brasileira contemporânea, tornando-se difícil “enquadrá-la” a uma linha específica, sendo suas próprias obras dissonantes entre si. Nas palavras do poeta e crítico Régis Bonvicino:

Ele foi um prosador acima da média. Experimentou caminhos fora do mainstream da prosa brasileira. Tinha um lado muito interessante, inquieto. Foi muito impactado pela leitura do "Catatau" (1975), do Paulo Leminski, e da obra do Borges, mas ao mesmo tempo desenvolveu um estilo muito próprio de escrever. O Wilson flertou com a vanguarda, o que é um pecado mortal no Brasil. Vivemos um momento muito conservador na literatura brasileira. Ele praticou esse pecado mortal. Ainda bem. Ele tinha mágoa da falta de reconhecimento. Não era um sujeito muito articulado politicamente, não era amigo dessas pessoas que dão prêmios todos os anos para os mesmos autores. Ele foi muito superior aos premiados de sempre. Deixa um legado extenso. Agora, depois de morto, vai se tornar um mito. (BONVICINO, 2010, p. 1).

Wilson Bueno vive por meio de suas invenções, pois um escritor nunca morre enquanto sua obra se mantiver viva. Além do seu legado enquanto escritor literário, o seu trabalho enquanto editor de "O Jornal Nicolau" influenciou muitos jovens escritores. Segundo Joca Reiners Terron, ele e seus amigos eram "o próprio Nicolau", o que os tornava um pouco representantes da geração de escritores publicadas em suas páginas. Sobre sua obra José Castello diz: "diante da penteadeira, não só escreve livros, mas se escreve. no fim das contas, só um nome: Wilson. (...) Filho da Vontade. Filho do desejo. o homem morre, o desejo não. leia-se o que nos deixou. Wilson continua.

CONCLUSÃO

É importante ressaltar que a análise desta obra não se encerra com este trabalho, é sempre possível novas leituras, novos apontamentos e reflexões, esta é uma das belezas da boa literatura: seus frutos nunca findam e nem são circunscritos.

A conclusão que se chega é a de que Wilson Bueno, fascinado por mitos literários, faz de sua obra uma biblioteca: *Jardim Zoológico* exerce no leitor a procura por outros textos e escritores, os quais se aproximam do seu trabalho pela linguagem, enredo e personagens. Apesar de toda tradição retomada pelo escritor, fica claro que sua obra não se faz por meio da imitação. Ao contrário, sua inquieta imaginação é capaz de trazer as características de gêneros tradicionais como a fábula e o Bestiário para a contemporaneidade. O autor consegue por meio de suas personagens fazer reflexões sobre problemas e situações que assolam a vida contemporânea, como a solidão e o individualismo. Wilson Bueno desenvolve uma visão do mundo atual atenuando a fronteira entre a ficção e realidade, atualizando o sentido das palavras e imagens.

No segundo capítulo pode-se perceber por meio das recorrências um mapeamento da literatura fantástica em todas as suas épocas. Há nas narrativas uma constante mistura entre os verbos ler e escrever: onde acaba o escritor e começa o leitor? Wilson Bueno consegue unir as duas coisas, escreve uma obra onde coloca tudo o que admira: livros, autores, pessoas, objetos. Em suas páginas se mostra enquanto leitor da vida e da literatura, utilizando com propriedade e autonomia o fascínio da influencia. Os escritores dos quais se inspirou se personificam e tornam-se amigos íntimos, e assim somos convidados a visitar o velho apartamento de Borges em Maipú. Influenciou-se não só por livros e escritores, mas da vida como um todo: suas cores, os fenômenos da natureza, os sentimentos aflorados.

A proposta deste trabalho foi a de destacar os pontos de congruência entre a tradição e a contemporaneidade da obra, o que foi possibilitado por meio das análises aqui realizadas. Classificar a obra dentro do seguimento contemporâneo que se têm hoje no Brasil torna-se complicado pelo fato de Wilson Bueno caminhar

um pouco à margem do que vem sendo produzido. Apesar disso são notáveis muitas características contemporâneas em sua escrita, como foi retratado no terceiro capítulo. A mistura de gêneros, invenção de palavras, a linguagem trabalhada e articulada é o carro chefe de sua literatura: inovadora e inquietante.

A obra não se entrega facilmente, muitas descobertas e percepções foram feitas por meio de repetidas e incansáveis leituras e buscas. Wilson Bueno dá ao seu leitor a oportunidade de reflexão e interpretação, talvez por isso, mesmo com semelhanças entre a sua obra e as fábulas e bestiários, não há nela os desfechos morais e nem ilustrações: tais recursos condicionam o leitor. Ainda que a obra mergulhe no universo fantástico, *Jardim Zoológico* é um choque de realidade da mais profunda essência do ser humano manifestada pela literatura ou pela arte literária.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução J. O. Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril, 1973.

ANTUNES, Arnaldo. In: BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999. (Quarta capa e abas)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BELON, Antonio Rodrigues. *Os elementos no Jardim Zoológico de Wilson Bueno*. In: BELON, Antonio Rodrigues & MACIEL, Sheila Dias (org.). *Em diálogos: Estudos Literários e Linguísticos*. Campo Grande, UFMS, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

BONVICINO, Régis. *Críticos e escritores comentam legado de Wilson Bueno*. O Globo, 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/06/01/criticos-escritores-comentam-legado-de-wilson-bueno-296338.asp> Acessado em 13 de novembro de 2012.

BUENO, Luís Carlos Pinto. *As pegadas do Lobisomem Wilson Bueno*. (S/D) Disponível em: http://www.revistazunai.com/materias_especiais/zoona/depoimentosobrewilsonbueno.htm Acessado em 13 de junho de 2012

BUENO, Wilson. *Cachorros do Céu*. Ilustrações Ulysses Bôscolo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

_____. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Jamil Snege: 70 anos*. Paraná: Paraná-online, 2009. Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/colunistas/167/67678/?postagem=JAMIL+SNEGE+70+ANOS> Acessado em 13 de junho de 2012.

_____. *Manual de Zoofilia*. 2. Ed. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

BORGES, Jorge Luís e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmem Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Funes, o memorioso*. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução Nilson Molin São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. P.55

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CEIA, Carlos. *Fabulação*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=174&Itemid=2. Acessado em 13 de junho de 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Fábula*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=173&Itemid=2 Acessado em 15/03/2012

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução Remy Gorga Filho. Capa de Massao Hotoshi. São Paulo: Círculo do Livro, S/D.

COSTA PINTO, Manoel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004

DANIEL, Cláudio. *Memória: Wilson Bueno*. Psicanálise & Barroco em revista.v.8, n.1: 207-209, jul.2010. Disponível em:
<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Daniel.pdf>
 Acessado em 30/03/2012

ELIOT, T. S. Ensaio. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. São Paulo: EDUSP. 2008.

FONSECA, Luís Adão. *O imaginário dos navegantes portugueses do século 15 e 16*. Estudos Avançados, vol. 6, n.º 16, Set./Dez. 1992, p. 35-51

FURQUIM, F. A. Pontes e rupturas no fabulário de Wilson Bueno. Dissertação (Mestrado em Literatura)– Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2007.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo, Ática, 1993. (Princípios).

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Os cantos de Maldoror*. Tradução Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Princípios).

LIMA, Manoel Ricardo. *Entrevista: Wilson Bueno*. Germina Literatura, 2007. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lume, 2008.

MASSAUD, MOISÉS. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Lyslei. *Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros*. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 61-80.

NOVAES, Aduino. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Manuais de zoologia: Os animais de Jorge Luís Borges e Wilson Bueno*. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura)– Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Nelson de. *A oficina do escritor: sobre ler, escrever e publicar*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORDÓÑEZ, Solange Fernandez. *O olhar de Borges: uma biografia sentimental*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS. *Literatura Comparada, intertexto e antropofagia*. In: _____. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*, 1ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

Revista literária virtual. *Germina Literatura*. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/wb.htm> . Acesso em 30/03/2012

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silvano. *Literatura e cultura de massa*. In: O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1984. Livro X 7-26 (sobre memória); Livro XI (sobre o homem e o tempo). . In *Os pensadores*.

SUSSEKIND, Flora. Monstros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, dez.1999. Caderno Ideias.

TERRON, Joca Reiners. Roubando Wilson Bueno. *Cândido*. Set. 2011. P.20

VARANDAS, Angélica. *A Idade Média e o Bestiário*. Medievalista online. Ano 2. nº2. 2006. Disponível em:

<http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista2/PDF2/bestiario-PDF.pdf>>

Acessado em 15/03/2012

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. Tradução Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.