

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
FULVIA MARIA GIARETTA DE ALMEIDA FURQUIM**

PONTES E RUPTURAS NO FABULAR DE WILSON BUENO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
FULVIA MARIA GIARETTA DE ALMEIDA FURQUIM**

PONTES E RUPTURAS NO FABULAR DE WILSON BUENO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS – Campus de Três Lagoas, para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

FULVIA MARIA GIARETTA DE ALMEIDA FURQUIM

PONTES E RUPTURAS NO FABULAR DE WILSON BUENO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Professor Doutor Antonio Rodrigues Belon

2º Examinador: Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP – ARARAQUARA)

3º Examinador: João Luis Pereira Ourique (UFMS – TRÊS LAGOAS)

Três Lagoas, 11 de março de 2008

Ao meu companheiro, pela compreensão incondicional, aos meus pais, pelo apoio e incentivo e aos demais familiares e amigos que me acompanharam nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, incentivador, conselheiro e imprescindível formador intelectual, pela oportunidade de ampliação dos meus conhecimentos e pela gloriosa amizade,

Aos professores, aos quais tenho muito apreço, José Batista de Sales, Sheila Dias Maciel, Vânia Maria Lescano Guerra e Rogério Vicente Ferreira, pelas interferências construtivas, sendo grandes mestres neste caminho, algumas vezes tortuoso que é a aprendizagem,

Aos professores João Luis Pereira Ourique e Kelcilene Grácia Rodrigues pelas importantes contribuições oferecidas no exame de qualificação,

Aos professores Maria Celeste Consolin Dezotti e João Luis Pereira Ourique pelas considerações e ponderações na defesa desta dissertação,

Aos amigos e companheiros de estudo, pelas conversas, discussões e pontos de vista, que contribuíram para a evolução do trabalho,

A Deus, sempre presente em minha vida, me abençoando e trazendo a paz para a alma nos momentos mais difíceis,

Aos meus pais pela constante ajuda e importantes conselhos, sempre incentivando e apoiando minhas decisões,

Aos meus irmãos e amigos que compreenderam a importância da minha pesquisa e contribuíram de alguma forma para a concretização deste trabalho,

Ao meu companheiro, amigo e conselheiro, pelo acompanhamento constante desta dissertação, pelos momentos em que me ouviu incondicionalmente, dando sugestões e sendo acima de tudo compreensivo nos muitos momentos de minha ausência.

*“... e sobretudo a substância unitária do todo:
homens animais plantas coisas; a infinita
possibilidade de metamorfose do que existe.”*

Italo Calvino

RESUMO

PONTES E RUPTURAS NO FABULAR DE WILSON BUENO

Fulvia Maria Giaretta de Almeida Furquim 2008. Dissertação (UFMS)
Antonio Rodrigues Belon (orientador) (UFMS)

O trabalho tem por objetivo analisar três obras contemporâneas do escritor paranaense Wilson Bueno (1949 -), que fazem parte de um projeto literário, em que as personagens são apresentadas de uma visão inicialmente plural, como se apenas uma delas pudesse ser a representação do todo, para uma óptica individualista, característica de um sistema capitalista. São elas: *Manual de Zoofilia* (1991), *Jardim Zoológico* (1999) e *Cachorros do Céu* (2005). O escritor contemporâneo segue a tradição dos bestiários e fábulas clássicas, no sentido de que descreve animais, utilizando a personificação como um elemento textual fundamental às suas narrativas, lhes conferindo características humanas. Tais obras são parte de um palco de questionamentos e que não são respostas prontas às nossas dúvidas, é então tudo aquilo que faz parte da grande e clássica literatura, repleta de frestas a serem preenchidas pela imaginação do leitor e suas próprias conclusões.

PALAVRAS-CHAVE: Wilson Bueno; *Manual de Zoofilia*; *Jardim Zoológico*; *Cachorros do Céu*; fábulas.

ABSTRACT**BRIDGES AND BREACHES IN THE FABLED OF WILSON BUENO**

Fulvia Maria Giaretta de Almeida Furquim 2008. Dissertação (UFMS)
Antonio Rodrigues Belon (orientador) (UFMS)

This paper aims at analyzing three contemporaries works of the paranaense writer Wilson Bueno (1949 -), that are part of a literary project in which the characters are presented in an initially plural view, as if only one of them could be the representation of all, for an individualistic view, a characteristic of a capitalist system. They are: *Manual de Zoofilia* (1997), *Jardim Zoológico* (1999) and *Cachorros do Céu* (2005). The contemporary writer follows the tradition of the classic bestiaries and classic fable, in the sense that he describes animals, making use of the personification as a basic textual element to his narratives, giving them human beings characteristics. Such works are a part of questionings that aren't ready answers to our doubts; then it is everything that makes part of the great and classic literature, full of openings to be filled with reader's imagination and his/her own conclusions.

KEY-WORDS: Wilson Bueno; *Manual de Zoofilia*; *Jardim Zoológico*; *Cachorros do Céu*; fables.

RESUMEN

PUENTES Y RUPTURAS EN EL FABULAR DE WILSON BUENO

Fulvia Maria Giaretta de Almeida Furquim 2008. Dissertação (UFMS)
Antonio Rodrigues Belon (orientador) (UFMS)

El trabajo tiene como objeto hacer un análisis de tres obras contemporáneas del escritor de la provincia de Paraná, Wilson Bueno (1949 -), que hacen parte de un proyecto literario, lo cual los personajes son presentados a través de un punto de vista inicialmente pluralista, como se apenas una de ellas pudiera ser la representación del todo, para una óptica individualista, característica del sistema capitalista. Son ellas: Manual de Zoofilia (1991), Jardim Zoológico (1999) y Cachorros do Céu (2005). El escritor contemporáneo sigue la tradición de los bestiarios y fábulas clásicas, en el propósito en que describe los animales, utilizándose de la personificación como un elemento textual para sus narraciones, atribuyéndoles características humanas. Tales obras hacen parte de un abanico de cuestionamientos y que no son respuestas listas para nuestras dudas, representa, entonces, todo aquello que hace parte de la gran y clásica literatura, llena de huecos para provocar la imaginación del lector, llevándolo a sacar sus propias conclusiones.

PALABRAS CLAVES: Wilson Bueno; Manual de Zoofilia; Cachorros do Céu; fábulas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I A TRADIÇÃO COMO PONTE DE PARTIDA	
1.1. A fábula na Antigüidade clássica	13
1.1.1. Um grande mestre “na poesia”: La Fontaine	17
1.1.2. Ainda na Europa: Fábulas Italianas	19
1.2. Proposta de mudança: Monteiro Lobato	23
1.3. Bestiários e suas peculiaridades	25
II UMA ESTAÇÃO CHAMADA RUPTURA	
2.1. Millôr Fernandes	30
2.2. Augusto Monterroso	34
III TRIFURCAÇÃO: PASSOS DE UM PROJETO LITERÁRIO	
3.1. No início a generalização	38
3.2. Início da familiaridade	50
3.3. A invasão do individual	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXO	86

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar três obras do escritor contemporâneo Wilson Bueno: *Manual de Zoofilia* (1997), *Jardim Zoológico* (1999) e *Cachorros do Céu* (2005).

Para analisar essas obras contemporâneas, classificadas como possíveis seguidoras dos gêneros clássicos, fábulas e bestiários, foi necessário percorrer a historiografia literária para conhecer as características pertinentes aos gêneros literários em questão.

A tradição é importante para que façamos as considerações adequadas sobre a obra contemporânea, pois é primordial saber de que forma esta dialoga com a tradição.

Algumas considerações sobre a fábula fazem parte do primeiro capítulo, assim como seus mais importantes e citados seguidores. Alguns pesquisadores são citados para demonstrar que o gênero literário em questão é muito anterior à escrita, assim como o surgimento de outras formas literárias, tendo como exemplo contos e lendas, que provém da oralidade.

Na era clássica é citado, o fabulista muito conhecido, Esopo que teve suas fábulas reunidas e compiladas somente um século após sua existência.

Já no século XVII, Jean de La Fontaine reescreve as fábulas de Esopo, contudo em forma de poesia, com o intuito de satirizar as pessoas de sua época. Ainda na Europa, dois séculos depois, Italo Calvino faz uma coletânea de fábulas italianas, as quais encerravam sempre com uma lição moral.

Pensando na realidade histórico-cultural nacional, serão analisadas algumas fábulas escritas por Monteiro Lobato. O escritor, que se mostrava inicialmente favorável a mudanças, direciona seus textos para um público especificamente infantil, porém não consegue se desvencilhar da moralidade, ainda com presença marcante neste gênero literário.

Somente é perceptível uma ruptura neste sentido, em numa realidade mais próxima temporalmente, com as fábulas escritas por Millôr Fernandes, que lhes confere uma nova roupagem, momento em que a moral da história aparece quando é feita uma leitura paródica do passado.

O mesmo ocorre com o escritor guatemalteco Augusto Monterroso, que busca a tradição para rir-se do presente em forma de crítica e também para mostrar a importância de grandes nomes da literatura mundial.

O outro gênero pesquisado é o dos bestiários, para pensarmos na classificação sugerida pelo próprio autor Wilson Bueno, que assim as nomeia no conteúdo de suas obras.

E finalmente, depois de transcorrido todo esse processo, chegamos ao escritor contemporâneo, Wilson Bueno, pois análise de seus textos que permitiu a relação dialógica com textos escritos desde a era clássica.

Seus textos têm como personagens, animais, primeiramente descritos de forma poética e ao mesmo tempo carnal, sugerindo uma simbiose entre o comportamento animal e o humano, em *Manual de Zoofilia* (1997).

Na segunda obra analisada, *Jardim Zoológico* (1999) surgem animais, diferentemente de sua primeira obra do gênero, do imaginário, do alfabeto, da gramática, da produção industrial. Os bichinhos aqui nomeados, por menos que sejam naturais, mais o autor os transforma, atribuindo-lhes características, que até o momento lhes eram impróprias.

E, na terceira obra, *Cachorros do Céu* (2005), Wilson Bueno nos dá a conhecer animais, pode-se dizer, mais “desumanos”, individualizados, capazes de retratar a sociedade, nas entrelinhas, de maneira ambígua e em grande parte das vezes trágica. O livro é composto também por ilustrações, o que talvez possa aproximá-lo dos bestiários, sem, porém, em momento algum querer moralizar. Afinal, como será possível moralizar, como disse o próprio autor, neste mundo beligerante?

I A TRADIÇÃO COMO PONTE DE PARTIDA

1.1. – A fábula na Antiguidade Clássica

Para este estudo julgamos necessária a apresentação de um breve histórico desse gênero literário, a fábula, que tem sua origem tão incerta quanto à existência de seus primeiros contadores, mas que demonstra possuir uma história desde aproximadamente vinte séculos antes de Cristo.

A fábula é um gênero literário que proveio do conto popular, composta por narrativas alegóricas¹ em prosa ou verso, próximas do mito e da poesia, que foram transmitidas oralmente durante vários séculos antes de terem seu registro escrito, ou seja, fazendo parte de um conjunto de manifestações culturais de expressão literária, transmitidas por meio da fala, de geração em geração.

As narrativas fabulares mais conhecidas são as 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 mesmo 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. Mais tarde, tendo sido libertado, viajou a cidade de Delfos e em decorrência das considerações que fizera sobre a realidade encontrada, despertou a cólera dos habitantes do lugar, que o atiraram do alto de um rochedo provocando sua morte. (CARDOSO, 1991, p. 17-18).

¹ O conceito de alegoria é definido por Moisés (2004, p. 14) como um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”. E referindo-se também ao conceito definido por Heinrich Lausberg (1998), o autor do *Dicionário de Termos Literários* afirma que alegoria é “uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro”.

Mais tarde, quase seiscentas fábulas a ele atribuídas, difundidas pela tradição oral, foram recolhidas e registradas.

Porém muitos estudos afirmam que a fábula tem sua origem no oriente, da Índia para a China, o Tibet, a Pérsia, chegando à Grécia com Esopo. No oriente, a fábula foi usada desde cedo como veículo de doutrinação budista.

Segundo Vargas, a tradição indiana se inicia com os textos sânscritos da coleção *Pañcatantra*, que significa cinco tratados e foi compilada aproximadamente no primeiro século da era cristã, se expandindo por meio da versão árabe *Calila e Dimna*, escrita no século VIII d.C. por Abdallah Ibn Al-Muqaffa. O *Pañcatantra* consiste num conjunto de modelos de comportamento transmitidos por meio de fábulas. (VARGAS, 2003, p. 111-112).

Por exemplo, a fábula, “O brâmane e o pote de farinha” está inserida entre as histórias do quinto livro do *Pañcatantra* e narra uma história que conhecemos também como uma das fábulas de La Fontaine, “A vendedora e a jarra de leite”, que é representada por outras personagens:

Em certa cidade, morava um brâmane chamado Svabhavakarpana. Ele enchera um pote com a farinha de arroz que recebera de esmola e lhe sobrara das refeições. Pendurou o pote num gancho pregado na parede acima de sua cama. Sem tirar os olhos do pote, não se cansava de contemplá-lo.

Certa noite, quase adormecido, ele pensou: “Este pote já está cheio; se, por acaso, houver falta de recursos, então vou vendê-lo, alcançarei uma centena de rúpias e com essa quantia comprarei um casal de cabras. E, como elas procriam de seis em seis meses, formarei um rebanho. Com as cabras, então, comprarei muitas vacas e com as vacas comprarei fêmeas de búfalos e com elas, éguas. Quando estas procriarem, terei muitos cavalos. Com a venda deles, obterei muito ouro. Com o ouro, comprarei uma casa de quatro quartos. Depois, um brâmane virá à minha casa e dar-me-á em casamento uma filha bela e rica, provida de um dote. Dela terei um filho a quem darei o nome Somaçarma. Quando ele já estiver crescido e for capaz de balançar sobre meus joelhos, eu tomarei um livro, e sentado atrás do estábulo de cavalos, estudarei. Entretanto, Somaçarma me verá e, querendo balançar em meus joelhos, escapará do colo de sua mãe e virá para perto de mim, aproximando-se dos cascos dos cavalos. Então, cheio de raiva, gritarei para minha mulher: Pega, pega rápido o menino! Ela, porém, ocupada com os afazeres domésticos, não ouvirá minhas palavras. Então, levantando-me, darei nela um pontapé.”

Desse modo, envolvido completamente naquele pensamento, ele lançou um tal pontapé que acertou o pote e o quebrou. Svabhavakarpana tornou-se, assim, todo branco com a farinha que caiu sobre ele.

Por isso, eu digo:

Aquele que constrói um projeto irrealizável, impossível, torna-se branco em seu leito como o pai de Somaçarma. (VARGAS, 2003, p. 123-124, grifos do autor).

Já, segundo Dezotti (2003, p. 21), a decifração da escrita cuneiforme possibilitou o conhecimento de textos sumerianos datados do século XVIII a.C., que continham narrativas com personagens animais antropomorfizados muito parecidas com as fábulas gregas e indianas. Portanto, a autora afirma que

a fábula grega nem era autóctone, nem originária da Índia; ao contrário, essas duas vertentes derivariam de uma mesma fonte comum não ariana. Contudo, se deixarmos de lado a tradição greco-latina e mesmo a tradição indiana, somos levados a crer que a fábula é um modo universal de construção discursiva. (DEZOTTI, 2003, p. 21).

A autora constatou então que as fábulas variam em seu conteúdo, dependendo da cultura na qual estão inseridas, porém a análise de seu funcionamento permite a demonstração de uma mesma prática discursiva.

A fábula então, ao longo de muitos séculos, preservou algumas de suas características iniciais, assim como define Moisés, em que é uma

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo* e a parábola*, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura* dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão*, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos* até o século XVIII, em seguida adotou a prosa* como veículo de expressão. (2004, p. 184).

Ao analisar algumas das fábulas de Esopo, percebemos que tal conceito apresentado anteriormente se afirmava em algumas delas, tendo como alguns exemplos “O leão e o rato agradecido”, “O lobo e o cordeiro”, “A tartaruga e a lebre”, em que as personagens são animais que realmente representam o comportamento humano, salientando seus defeitos e que seguem com uma lição moral apresentada explicitamente, como se pode perceber:

O lobo e o cordeiro

Um lobo viu um cordeiro bebendo água de um rio e desejou devorá-lo por um motivo qualquer bem pensado. Por isso, tendo-se postado mais acima, pôs-se a

acusá-lo de turvar a água e de impedi-lo de beber. Então o cordeiro disse que bebia na ponta dos lábios e que, além do mais, não podia ser que ele, que estava mais abaixo, estivesse turvando a água do lado de cima. Vencido nessa acusação, o lobo disse: “Mas no ano passado você injuriou meu pai!” E como o outro dissesse que naquela época nem era nascido, o lobo lhe disse: “Mesmo que você se saia bem na defesa, eu não vou deixar de te comer!”

A fábula mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma defesa justa prevalece. (DEZOTTI, 2003, p. 59).

Porém um fato que ressalta é o que diz respeito à questão teórica sobre os animais como personagens, pois várias fábulas, que pertencem também às fábulas de Esopo, trazem como personagem os seres humanos, tais como “A velha e o médico”, “O velho e a morte”, “O lenhador e Hermes”, contudo continuam preservando as outras características que Moisés cita como elementos da fábula:

A velha e o médico

Uma velha senhora, doente dos olhos, contratou os serviços de um médico. Toda vez que ele vinha, passava remédio nos seus olhos e, enquanto ela os mantinha fechados, aproveitava para roubar um de seus móveis. Após ter levado todos embora, encerrou o tratamento e exigiu o preço combinado. Visto ela recusar-se a pagá-lo, levou-a ao tribunal. Então ela disse que tinha proposto o pagamento se ele lhe curasse os olhos, mas, na realidade, o tratamento a tinha deixado pior do que antes. “Pois, naquela época, afirmou ela, eu enxergava todos os móveis da casa, e agora não consigo ver nenhum!”

Assim, os homens perversos não percebem que, por cobiça, arrastam contra si a prova de sua perversidade. (DEZOTTI, 2003, p. 70).

A substituição de personagens, que se apresenta também em menor escala, nos fez refletir então sobre a existência real do fabulista, que é questionada pelos críticos, devido à escassez de documentos autênticos. Segundo Dezotti (2003, p. 29), “O conjunto de textos que a tradição nos legou sob o rótulo de “fábulas de Esopo” constitui-se, na verdade, de textos anônimos”.

Esopo poderia ter transmitido suas fábulas de formas diversas, assim como qualquer escritor, que se transforma a cada nova narrativa. No entanto há também a possibilidade de que nem todas as fábulas tivessem sido transmitidas realmente por ele, se considerarmos que estes textos passaram por muitas gerações antes de serem finalmente reproduzidas.

Mas, considerando isso como um fato, que Esopo viveu aproximadamente no século VI a.C., ele teve suas fábulas reunidas somente no século IV a.C. por um

discípulo de Aristóteles, Demétrio de Falero. Mais tarde, já na era cristã, no século I, um escravo liberto chamado Tito Júlio Fedro (Titus Iulius Phaedrus) escreveu em latim diversos livros de fábulas que imitavam as de Esopo, sendo o introdutor do gênero na literatura romana, porém estas foram escritas em forma poética, em versos e conforme Cardoso, “... agitou a sua sociedade de sua época, ironizando as pessoas de maior projeção no Império Romano”. (CARDOSO, 1991, p. 19), uma delas se segue:

A montanha dando à luz
 A montanha estava dando à luz, soltando medonhos gemidos
 e havia na terra a maior expectativa.
 Mas ela pariu um rato. Isso foi escrito para ti,
 que, apesar de prometeres grandes coisas, não realizas nada. (DEJALMA
 DEZOTTI, 2003, p. 83).

Depois de muito tempo, já no século XIV, o monge bizantino Máximo Planude escreveu, além das fábulas compiladas de Esopo, como as vemos hoje, uma biografia do autor grego, considerada mais tarde por La Fontaine uma das mais importantes biografias de Esopo escritas até sua época.

1.1.1. – Um grande mestre “da poesia”: La Fontaine

Chegamos então ao fabulista francês, Jean de La Fontaine, que no século XVII, publica em 12 volumes sua recriação das fábulas, aprimorando o estilo, fazendo com que a lição moral, tão explicitamente tratada anteriormente, apareça de forma irônica, porém, sutilmente.

Ao reescrever a biografia de Esopo, La Fontaine explica que aquele era escravo devido à sua desagradável aparência, mas que depois de algum tempo foi liberto por seu senhor devido à sua astúcia e insistência. Astúcia esta, que o faz ser conhecido e reconhecido em grande parte daqueles territórios, sendo inclusive conselheiro de grandes reis daqueles impérios.

Em sua primeira coletânea de fábulas, La Fontaine reescreveu uma centena delas que seguem a tradição de Esopo, criando seu estilo próprio, em forma de poesia e com

as quais conseguiu a proeza de ser reconhecido devidamente, tendo sido reeditado inúmeras vezes. Mas de acordo com a pesquisadora Alcoforado, em seu segundo conjunto de fábulas, “O próprio La Fontaine reconheceu dever a maior parte dos temas ao indiano Pilpay, que viveu no século IV a.C.”. (ALCOFORADO, 2003, p. 129).

Um exemplo de que a moral da fábula se encontra implícita no texto do fabulista francês é a poesia “O Leão doente e a Raposa”:

Por ordem do Rei dos animais,
 Que em seu covil estava doente,
 Fez-se saber a seus vassalos
 Que cada espécie em embaixada
 Enviasse pessoas para visitá-lo,
 Sob promessa de serem bem tratados
 Os deputados, eles e seus acompanhantes.
 Palavra de Leão, muito bem escrita:
 Bom passaporte contra dentes,
 Tanto quanto contra garras.
 O Edito do Príncipe é executado:
 De cada espécie vinham-lhe um delegado.
 As Raposas permanecem observando a casa,
 E uma delas faz este raciocínio:
 Os passos impressos sobre a poeira
 Por aqueles que vão fazer sua corte ao enfermo,
 Todos, sem exceção, estão voltados para a toca;
 Nenhum marca seu retorno.
 Isso nos faz desconfiar.
 Que sua Majestade nos dispense;
 Muito obrigada por seu passaporte.
 Considero-o bom mas, nesse covil,
 Vejo muito bem como se entra
 E não vejo como dele se sai. (ALCOFORADO, 2003, p. 155).

La Fontaine, conforme afirma Souza em sua dissertação de mestrado, foi original, originalidade essa que

reside, assim, na sua forma de expressão, e isto foi o suficiente para que ele caísse ainda mais nas graças da alta sociedade francesa, já que, em boa parte dos casos, os figurões não compreendiam o teor incisivo da mensagem sutilmente transmitida pelas fábulas. (SOUZA, 2004, p. 87-88).

Na fábula de La Fontaine há, portanto, o uso da personificação, atribuindo ao “Rei dos animais” uma característica falsa utilizada no discurso da raposa como “bom”,

para justificar seu não comparecimento ao covil, fornecendo seguidamente a moral implícita ao texto, que pode estar sugerindo que os governantes de sua época faziam convites com propostas de paz, mas que eram somente aparentes, ou seja, a guerra e a luta pelo poder estavam acima da “palavra de Leão”, mesmo que em sua época as pessoas deveriam ser honradas pelas palavras que transmitiam.

1.1.2. – Ainda na Europa: fábulas italianas

Concomitantemente ao período de inovação proposto por La Fontaine, eram escritas as fábulas italianas, entre meados do século XVI e alvorecer do século XIX, reunidas posteriormente por Italo Calvino, já no século XX, abordando em sua introdução a questão do atraso quanto à reunião de uma literatura que representasse a sua cultura, após várias tentativas sem sucesso. Depois de muita pesquisa o autor se depara com o que ele denomina “... propriedade mais secreta (**da fábula**) – sua infinita variedade e infinita repetição.” (1992, p. 13, grifo do autor).

A leitura dessas fábulas novamente apresenta uma mescla de personagens, nas quais as características dos seres humanos e dos animais muitas vezes se fundem, havendo também a fusão entre humanos e elementos da natureza, como por exemplo, na fábula “A moça-maçã”:

num dia, em que estava debruçado na janela, viu no terraço do rei da frente uma linda moça branca e vermelha como uma maçã que se lavava e se penteava ao sol. (...) Mas a moça, assim que percebeu que estava sendo observada, correu para a bandeja, entrou na maçã e desapareceu. (CALVINO, 1992, p. 202).

Italo Calvino ao analisar a coletânea que fez sobre essas fábulas diz algo muito pertinente “... e sobretudo a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe” (1992, p. 15). As fábulas representaram, em alguns momentos, animais ou coisas como personagens, para que a mensagem pudesse ser transmitida sem que ocorressem prejuízos maiores para o “contador” ou transmissor, ou ainda, escritor.

Como em tantas outras épocas, como as que já passaram também o nosso país, a linguagem deveria ser mascarada por elementos simbólicos para que fosse, dessa forma, aceita pela comunidade dos que governavam e passada ao povo em geral, antigamente como forma de ensinamento, de atitudes, e em outros tempos mais recentes, como forma de luta, de “sobrevivência”, e ainda na contemporaneidade como forma de riso irônico.

As fábulas compiladas por Calvino são apresentadas basicamente em prosa, com exceção de algumas delas, em que há uma mixagem de prosa e poesia, marcada por versos que ganham destaque na aparência textual, como se segue na fábula “O menino no saco”,

Quando a bruxa Bruxonilda voltou e pegou o saco, o cão não fazia outra coisa senão se agitar e latir, e a bruxa Bruxonilda dizia:

*Pedrinho Pedrão, não tem jeito, não,
Só lhe resta pular e latir como um cão.
Margarida, Margaridão,
Venha abrir o portão
E prepare o caldeirão
Pra cozinhar Pedrinho Pedrão.*

Mas quando ia virar o saco na água fervendo, o cão furioso saltou fora, mordeu-lhe a barriga da perna e começou a dilacerar galinhas... (CALVINO, 1992, p. 101-102).

Outro aspecto que difere das fábulas escritas anteriormente, é sua extensão, são mais longas, às vezes com a repetição constante de vários daqueles versos apresentados anteriormente. Além disso, outro fator novamente se confirma no que diz respeito à mudança de abordagem, com relação à sua forma primeira:

O impulso para o maravilhoso permanece predominante mesmo se confrontado com a intenção moralista. **A moral da fábula está sempre implícita**, na vitória das virtudes simples das personagens boas e no castigo das perversidades igualmente simples e absolutas dos malvados. (CALVINO, 1992, p. 35, grifo nosso).

Observamos então, que as fábulas italianas possuem uma lição moral, mas que esta se encontra subentendida, como podemos observar na análise da fábula “A falsa Avó”:

Uma dona de casa tinha de peneirar a farinha. Mandou sua menina para a casa da avó, para que ela lhe emprestasse a peneira. A menina preparou o cestinho com a merenda: roscas e pão feitos com óleo; e se pôs a caminho.

Chegou ao rio Jordão.

- Rio Jordão, me deixa passar?

- Sim, se me der suas roscas.

O rio Jordão era louco por roscas e se divertia com elas, fazendo-as girar em seus redemoinhos.

A menina atirou as roscas no rio, e o rio baixou as águas e a deixou passar.

A menina chegou à Porta Gradeada.

- Porta Gradeada, me deixa passar?

- Sim, se você me der o pão feito com óleo.

A Porta Gradeada era louca por pão com óleo, pois tinha as dobradiças enferrujadas, e o pão feito com óleo as untava.

A menina deu o pão feito com óleo à porta, e a porta se abriu e a deixou passar.

- Chegou à casa da avó, mas a porta estava fechada.

- Vovó, vovó, abra pra mim.

- Estou de cama, doente. Entre pela janela.

- Não alcanço.

- Entre pela gateira.

- Não passo.

- Então espere. – Jogou uma corda e a puxou pela janela.

- O aposento estava escuro. Quem estava na cama era a Ogra, não a avó, pois a avó fora devorada inteirinha pela Ogra, da cabeça aos pés, menos os dentes, que pusera para cozinhar numa panelinha, e as orelhas, que pusera para fritar numa frigideira.

- Vovó, mamãe quer a peneira.

- Agora é tarde. Amanhã vou entregá-la a você. Venha para a cama.

- Vovó, estou com fome, primeiro quero comer.

- Coma os feijões que estão cozinhando na panelinha.

- Na panelinha estavam os dentes. A menina mexeu com a colher e disse:

- Vovó, estão muito duros.

- Então coma as fritadas que estão na frigideira.

- Na frigideira estavam as orelhas. A menina tocou nelas com o garfo e disse:

- Vovó, não estão crocantes.

- Então venha para a cama. Comerá amanhã.

A menina subiu na cama, perto da avó. Tocou numa de suas mãos e disse:

- Por que tem as mãos tão peludas, vovó?

- Por causa dos muitos anéis que usava nos dedos.

[...]

Tocou em sua cauda e pensou que, com ou sem pêlos, a avó jamais tivera um rabo.

Aquela devia ser a Ogra e não sua avó. Então disse:

- Vovó, não consigo dormir se antes não fizer uma necessidade.

A avó disse:

- Vá fazer na estrebaria. Assim que se viu no chão, a menina se desamarrou e amarrou uma cabra na corda.

- Terminou? – disse a avó.

- Espere um momentinho. – Acabou de amarrar a cabra. – Pronto, terminei, pode me puxar.

A Ogra puxa, puxa, e a menina começa a gritar:

- Ogra peluda! Ogra peluda!

Abre a estrebaria e foge. A Ogra puxa e aparece a cabra. Pula da cama e corre atrás da menina.

- Na Porta Gradeada, a Ogra gritou de longe:

- Porta Gradeada, não a deixe passar!

Mas a Porta Gradeada disse:

- Claro que a deixo passar, pois me deu pão com óleo.

No rio Jordão, a Ogra gritou:

- Rio Jordão, não a deixe passar!

- Mas o rio Jordão disse:

- Claro que a deixo passar, pois me deu roscas.

Quando a Ogra quis passar, o rio Jordão não baixou suas águas e a Ogra foi arrastada. Na margem, a menina fazia caretas para ela. (CALVINO, 1992, p. 257-259).

Nesta fábula percebemos que as “boas” ações praticadas pela personagem “menina” garantem que ela saia ileso ao findar da narrativa, enquanto que a personagem “Ogra”, que representa o “mal” é punida por suas atitudes ruins. Constatamos também a presença de personagens que fazem parte do universo ficcional, e o uso da personificação direcionada também a seres inanimados, como a porta, que recebe um nome próprio e realiza ações fundamentais para o desenvolvimento e sucesso da narrativa.

A tendência para o maravilhoso se explica pela presença de personagens como a “Ogra”, que é um ente fantástico, presente em diversas fábulas italianas, e seu nome era empregado para assustar ou intimidar as crianças da época, fato este que permaneceu nos contos maravilhosos por diversas gerações.

1.2. – Proposta de mudança: Monteiro Lobato

A fábula, como forma literária chega então a outro momento muito importante com Monteiro Lobato, que passa a destinar essa forma de escrita para crianças e não mais para adultos, como era comum no princípio. Outro fator importante é a transformação da fábula tradicional, em que o escritor paulista, com a intenção de escrever um livro que fosse plenamente infantil², publica em 1921, *Fábulas*, no qual Lobato decide reescrever as fábulas de Esopo e La Fontaine, porém com a intenção de entretenimento, e não de ensinamento, fato este que foi primordial desde a Antiguidade.

O gênero fábula passou então por mais uma fase de mudanças, a moralidade abandonou o caráter de uma questão fundamental e o estilo, com a ampliação das histórias, foi reelaborado. Uma carta escrita por Lobato a Godofredo Rangel em 08/09/1916, retirada da dissertação escrita por Souza abrange essa situação:

Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta... Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão... (2004, p. 143).

A intenção que se mostrava em Lobato de modificar as estruturas moralistas das fábulas, apesar da proposta, não se concretiza no todo de sua obra, pois o escritor, ao reescrever as fábulas consegue direcioná-las ao público infantil, com a inserção de personagens de uma faixa etária mais próxima do mundo infantil, com suas fantasias,

² A infância passa a ser entendida aqui, segundo os conceitos apresentados por Regina Zilberman (1985, p. 44) como um espaço diferenciado do mundo adulto, pois até então as crianças faziam parte dos mesmos processos naturais das existências dos mais velhos. Tais conceitos provêm das idéias registradas por J. J. Rousseau (2004, p. 91) no livro II, em que o autor aborda de forma explícita que a “natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens” e que “a infância tem maneiras de ver, de pensar e de sentir que lhe são próprias”.

porém a moralidade continua presente em muitas delas, sem que contivessem mudanças significativas, como podemos verificar na fábula “A rã sábia”,

Como a onça estivesse para casar-se, os animais todos andavam aos pulos, radiantes, com olho na festa prometida. Só uma velha rã sabidona torcia o nariz àquilo.

O marreco observou-lhe o trejeito e disse:

- Grande enjoada! Que cara feia é essa, quando todos nós pinoteamos alegres no antegoço do festão?

- Por um motivo muito simples – respondeu a rã. Porque nós, como vivemos quietas, a filosofar, sabemos muito da vida e enxergamos mais longe do que vocês. Responda-me a isto: se o sol se casasse e em vez de torrar o mundo sozinho o fizesse ajudado por dona sol e por mais vários sóis filhotes? Que aconteceria?

- Secavam-se todas as águas, está claro.

- Isto mesmo. Secavam-se as águas e nós, rãs e peixes, levaríamos a breca. Pois calamidade semelhante vai cair sobre vocês. Casa-se a onça, e já de começo será ela e mais o marido a perseguirem os animais. Depois aparecem as oncinhas – e os animais terão que agüentar com a fome de toda a família. Ora, se um só apetite já nos faz tanto mal, que será quando forem três, quatro e cinco?

O marreco refletiu e concordou:

- É isso mesmo...

Pior que um inimigo, dois: pior que dois, três... (LOBATO, 1982, p. 425).

Após a fábula, o narrador acentua ainda mais a questão moral introduzindo um diálogo entre as personagens criadas pelo autor:

- Esta fábula nos mostra – disse Dona Benta, que quem só enxerga um palmo adiante do nariz está desgraçado. **As criaturas verdadeiramente sábias olham longe.** Antes de fazer uma coisa, refletem em todas as conseqüências futuras de seu ato.

- Eu enxergo cem metros adiante do meu nariz! – gabou-se Emília.

Narizinho fez um muxoxo.

- Gabola! Vovó já disse **que louvor em boca própria é vitupério.**

- Mas é verdade! – insistiu Emília. Naquele caso da compra das fazendas para aumentar o Sítio do Pica-Pau Amarelo, quem viu mais longe? Dona Benta, Pedrinho ou eu? Eu...

- Perfeitamente, não nego – disse a menina. Mas o feio é andar se gabando. Espere que os outros te gabem. Posso dizer assim, vovó – “espere que os outros te gabem?” Dona Benta riu-se.

- Pode, minha filha, porque não há nenhuma gramática por perto... (LOBATO, 1982, p. 425, grifos nosso).

Portanto, além da moral explícita apresentada ao final da narrativa da fábula, a personagem Dona Benta reforça a idéia, além de que Narizinho insere em sua fala outra

questão que nos remete aos ensinamentos morais quando diz que “... louvor em boca própria é vitupério”. (LOBATO, 1982, p. 425)

Houve, portanto, uma intenção no escritor, explicitada por meio da carta, de se reproduzir as fábulas de Esopo e La Fontaine sem dar ênfase ao moralismo, ou seja, “mexer nas moralidades” porém houve ainda uma frustração nesse sentido. Talvez devido a esse fato que os conceitos de fábulas que têm mais repercussão continuam a reafirmar essa idéia:

As fábulas são narrativas – em prosa ou em verso – que geralmente apresentam animais como personagens. Animais que pensam, sentem, agem e falam como se fossem pessoas. Mas as fábulas não apresentam só animais como personagens. Há fábulas sobre objetos, sobre plantas, sobre estações do ano, sobre a morte, sobre pessoas. As fábulas mostram pontos de vista sobre comportamentos humanos. Ou seja, recomendam certos comportamentos e censuram outros, que devem ser evitados. Esse ponto de vista – ou opinião – costuma ser explicitado no início ou no fim das fábulas e é chamado lição ou moral. (LAJOLO, 2005).

Temos um conceito de fábula que pode ser considerado contemporâneo, pois foi pensado e escrito no mesmo tempo em que fazemos as nossas próprias reflexões, reforçando então as idéias de fábula apresentadas até o presente momento.

1. 3. – BESTIÁRIOS E SUAS PECULIARIDADES

Conceituar este termo se tornou importante após a leitura que o crítico e escritor e poeta, ganhador de importantes prêmios literários, Fabrício Carpinejar (2005) fez da obra de Wilson Bueno, na qual ele afirma que “... Ovídio não aparece apenas na epígrafe (“Se os bichos falassem, nada diriam”), presente também como a alma mutante do **bestiário...**”, cuja a epígrafe encontra-se entre parênteses em sua escrita; está inserida num dos livros que fazem parte do presente estudo, *Cachorros do Céu* (2005, grifo nosso).

Portanto, para se pensar a obra de Wilson Bueno como uma possível reescritura da tradição dos bestiários, apresentamos algumas teorias; a primeira delas retirada do *Dicionário de Termos Literários*,

Os bestiários eram, durante a Idade Média, sobretudo nos séculos XIII e XIV, livros em prosa* ou verso*, muitas vezes com ilustrações, que tratavam de animais, verdadeiros ou fantásticos, considerados simbolicamente portadores de qualidades sobrenaturais, via de regra ligadas ao Cristianismo. (MOISÉS, 2004, p. 54-55).

Temos novamente a presença de animais como personagens centrais das narrativas, mas com o acréscimo de animais imaginários que continuavam a transmitir mensagens, desta vez, modelos cristãos.

Segundo Serra (2005), os bestiários têm suas raízes na tradição oral, asiática, helênica e egípcia, passando por grandes nomes como Heródoto, Aristóteles e Plínio, até chegar ao *Physiologus* no século II e III d.C. e a Isidoro de Sevilha no século VI, sendo que esses foram os antepassados diretos dos bestiários medievais dos séculos a que se refere Moisés.

O colaborador do dicionário on-line continua ainda dizendo que

O objetivo fundamental dos bestiários era expor o mundo natural, mais do que documentá-lo ou explicar o seu funcionamento. Outro dos objetivos era a instrução do homem. Os seus autores sabiam que tudo na Criação tinha uma função e o seu Criador tinha uma intenção, que consistia na edificação do homem pecador. Através da natureza e hábitos dos animais, o homem poderia ver a humanidade refletida e aprender o caminho para a redenção. Cada criatura assume assim uma mensagem de redenção. Procurava-se também atribuir a cada animal um significado místico, tendo como base as Sagradas Escrituras. (SERRA, 2005).

Constatamos uma forte presença da religiosidade neste período, a Idade Média, o momento mais marcante da difusão dos bestiários, época em que houve uma grande centralização do poder nas mãos da Igreja Católica, o que contribuiu para a propagação dos seus ideais, visto que a maioria da população não tinha acesso à leitura, sendo desta forma facilmente manipulada.

Já na *Encyclopaedia Britannica do Brasil* (2007) temos uma maior ênfase à moralidade nos bestiários, aproximando mais este gênero ao das fábulas:

Redigido em prosa ou verso, bestiário foi um gênero literário popular na Idade Média, com intenção moralizante. Com base na idéia de que tudo na natureza é fonte de ensinamentos úteis à salvação do homem, depois de enumerar os caracteres

físicos dos animais, muitas vezes fabulosos, acrescentava uma interpretação de que se tira conclusão moral. (2007, Disponível em: <<http://orbita.starmedia.com/~stargate2/bestiario.htm>>.).

E aborda também sobre o grande número de bestiários, cujos autores significativos são o de Philippe de Thaon com 3.194 versos, este considerado o mais antigo bestiário medieval, o de Guillaume Le Clerc com 3.426 versos, retomando seu predecessor, e Pierre de Beauvais, que introduz novos animais às narrativas.

A enciclopédia citada ressalta que o bestiário de Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour* é puramente profano; os animais ilustram os segredos do comportamento amoroso.

É Abordada a questão das ilustrações, forma marcante presente nos bestiários desde a Idade Média e que posteriormente, já no século XX, é retomada pelo poeta francês Guillaume Apollinaire que tem o seu *Le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée* ilustrado pelo pintor Raoul Dufy.

Conforme analisa a professora doutora da Universidade de Lisboa, Angélica Varandas, o Bestiário organiza-se em torno de pequenas narrativas que descrevem várias espécies animais com propósitos morais e didáticos, em que

cada uma dessas narrativas é composta por duas partes distintas: uma parte descritiva de sentido literal (a descrição, *proprietas* ou *naturas*) e a sua moralização e interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico (também designada como moralização, *moralitas* ou *figuras*). Os termos que aqui adoptamos, *naturas* e *figuras*, são utilizados, por exemplo no *Bestiaire* de Philippe de Thaon. Subordinando a *naturas* à *figuras*, na maioria das vezes por intermédio da citação bíblica, que organiza as narrativas, o Bestiário remete para o modo de significação característico da Idade Média: nele os animais deixam de ser apenas animais para se assumirem como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos e morais. (2006, p.1, grifos do autor).

Constatamos então uma aproximação com as fábulas devido à moralidade, e algo que as diferencia é a presença constante de figuras caracterizando a escrita, muitas vezes com um sentido alegórico, como afirma Varandas,

A vertente alegórica e simbólica do Bestiário não se situa apenas a nível do texto escrito, mas também a nível das imagens que o acompanham. De facto, na Idade Média, as imagens surgem como uma outra forma de leitura, proporcionando aos que não sabiam ler as palavras registradas pela escrita uma compreensão igualmente eficaz e vivas das histórias bíblicas; as imagens constituem-se pois como a literatura dos laicos (*litterature laicorum*). Tal como o texto escritos, elas contam histórias: as mesmas histórias narradas pelas palavras, ou até outras histórias, porque dão ênfase a um determinado acontecimento narrativo, omitem pormenores e adicionam outros. (2006, p. 24, grifo do autor).

Ao analisar esses detalhes próprios dos Bestiários, encontramos novamente indícios de que a obra do escritor contemporâneo, Wilson Bueno, dialoga de forma direta ou indireta com estas narrativas-ilustrativas da Idade Média, levando-se em consideração que outros escritores hispano-americanos também se embrenharam pelo mundo de formas zoológicas, ou como afirma em entrevista o editor, crítico e tradutor Marcelo Pen, de **zoolatrias**, entre eles estão dois grandes nomes, Jorge Luis Borges e Júlio Cortazar. (2007, Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>> grifo nosso).

Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários* (1989), apresenta 116 monstros que povoam a mitologia e as religiões de todo o mundo, com alguns seres que fazem parte da invenção humana contemporânea, uma zoologia fantástica, como elfos e gnomos; sendo que estes últimos estão igualmente presentes na obra de Wilson Bueno.

E Júlio Cortazar, em seu *Bestiário* (S/D), obra composta por oito contos, cria monstros imaginários que levarão suas personagens a ações extremas, como no conto “A casa tomada”, em que a existência de seres imaginários provoca em dois irmãos o abandono do lar, deixando para trás tudo o que se mostrava mais importante em suas vidas.

Como exemplo deste gênero textual, temos na Idade Média a narrativa do leão, que segundo Varandas foi o primeiro animal a ser descrito nos manuscritos dos bestiários e que possui três características:

apaga com a cauda o próprio rasto para não ser capturado por caçadores; dorme de olhos abertos; e a fêmea dá à luz as crias mortas. De acordo com a última característica, a leoa, durante três dias, vigia os corpos inanimados dos seus filhos e ao terceiro dia, diz o *Fisiólogo*, é o rugido do pai que os acorda para a vida. (2006, p. 1, grifo do autor).

Na análise há uma possível alusão aos fatos bíblicos afirmando que o Senhor acordou o Seu Filho ao terceiro dia, ressuscitando-O para a vida eterna. O animal, personagem central do bestiário é um símbolo de Deus Pai e de Deus Filho ressuscitado. E uma das ilustrações que acompanham o texto é a seguinte:



(VARANDAS, 2006, p. 3).

Temos então, por meio da figura, a confirmação sobre a presença constante nos bestiários da Idade Média, os ideais que foram transmitidos pelos membros da Igreja Católica, que contribuíram cada qual dentro de suas possibilidades, à formação dos manuscritos medievais.

Perante as características de cada um dos gêneros apresentados, estamos diante de dois caminhos: como poderiam ser consideradas as obras do escritor paranaense Wilson Bueno? Fábulas? Bestiários? Ou uma mescla de dois gêneros, originados em épocas por vezes distantes temporalmente, mas que se aproximam no que diz respeito à forma de expressão literária?

Para que consigamos chegar a uma possível resposta a essas questões, apresentaremos uma abordagem de outros escritores modernos, próximos temporalmente e espacialmente.

II UMA ESTAÇÃO CHAMADA RUPTURA

2.1. – MILLÔR FERNANDES

Escritor carioca, nascido em 1923, no subúrbio é um dos grandes nomes na literatura brasileira. Tradutor, humorista, desenhista, cronista, publicou inúmeros textos de crítica social, como alguns dos que se fazem presentes na obra *Lições de um ignorante* (1963), textos repletos de humor e sátiras.

A produção literária de Millôr Fernandes é muito vasta, publicou mais de uma centena de fábulas, muitas vezes parafraseando as clássicas, porém distorcendo o inicial relevo dado à lição moral. Tais narrativas estão reunidas em três obras: *Fábulas fabulosas* (1973), *Novas fábulas* (1978) e *Eros uma vez* (1987).

Um fato de grande relevância em sua produção fabular é no que diz respeito ao destino final de suas obras. Seus textos, diferentemente daqueles escritos por Monteiro Lobato, são voltados para o público de mais idade, com maturidade para interpretar a mensagem do texto por meio de relações intertextuais e conhecimento sócio-histórico-cultural, devido à presença constante da ironia e irreverência.

Conforme analisa Ismael dos Santos (2001, p. 108 - 109) há outro aspecto que particulariza a fábula milloriana, e que esta “... funda-se no uso de ilustrações paratextuais, em geral, o desenho humorístico e, em particular, a caricatura”. Cabe ressaltar que tais desenhos e caricaturas são feitos pelo próprio autor, o que reforça ainda mais o sentido produzido pelo texto.

Dando continuidade ao seu estudo, o autor da dissertação afirma que:

A fábula de Millôr rompe convenções sociais, viola regras estéticas e questiona a essência humana e o seu valor, sob a ótica subversiva do satírico e do humorístico, pois as fábulas “não são procedimentos exclusivos do satírico; elas podem ocorrer também no multifacetado universo do humor”. O narrador milloriano faz do corpo narrativo da fábula o alvo de uma “desconstrução” de cunho satírico e faz da moralidade tradicional o objeto de uma inversão de cunho humorístico. (SANTOS, 2001, p.110).

Alguns exemplos servirão para ilustrar melhor essa questão, como a disseminada fábula *A raposa e as uvas*, recriada a partir do conhecido texto atribuído a Esopo:

Uma raposa faminta avistou cachos de uvas suspensos em uma videira. Quis alcançá-los, mas não conseguiu. Então, afastando-se, disse para si mesma: “Estão verdes!”.

Assim também certos homens que, por incapacidade, não conseguem realizar seus negócios, culpam as circunstâncias. (DEZOTTI, 2003, p. 66, grifos do autor).

Como foram analisadas anteriormente, as fábulas de Esopo são curtas e apresentam a lição moral ou ensinamento, destacados do restante da narrativa. Ao analisar a paráfrase de Millôr encontramos algumas diferenças:

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas maravilhosos, uvas grandes, tentadoras. Armou o salto, retesou o corpo, saltou, o focinho passou a um palmo das uvas. Caiu, tentou de novo, não conseguiu. Descansou, encolheu mais o corpo, deu tudo o que tinha, não conseguiu nem roçar as uvas gordas e redondas. Desistiu, dizendo entre dentes, com raiva: “Ah, também, não tem importância. “Estão muito verdes”. E foi descendo, com cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos de uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente as uvas estavam verdes!

MORAL: A FRUSTRAÇÃO É UMA FORMA DE JULGAMENTO TÃO BOA COMO QUALQUER OUTRA. (FERNANDES, 1973, p. 126, grifos do autor).

Percebemos então a mudança total no sentido produzido pela narrativa, mesmo que se preservando os elementos principais da história: personagens, cenário e algumas expressões textuais. O processo de recriação realizado por Millôr Fernandes parodia novos elementos no enredo que são fundamentais ao desenrolar dos fatos, como a pedra, que passa a servir à personagem como um objeto importante e útil, alterando todo o sentido transmitido, modificando, dessa forma, a moral atribuída à fábula contemporânea, ou ainda, distorcendo seu significado.

Outro aspecto que visualmente deixa transparecer a moralidade, que é a utilização do negrito e da caixa alta no final do texto, aparece especialmente para relacionar a fábula de Millôr com a fábula de Esopo, fazendo uma referência não ao seu texto, mas sim ao texto precedente, visto que seus escritos não transmitem “aquela” lição moral, mas se aproximam mais da realidade, mostrando que o meio em que se vive e a capacidade de pensar muda toda uma situação que antes parecia imutável.

Portanto, para analisar as fábulas de Millôr Fernandes, há também que se levar em consideração a época de sua grande produção literária, marcada fortemente pela ditadura militar que assolou o país após 1964 e que perdurou por vinte anos, fazendo com que muitos artistas e intelectuais se calassem ou procurassem outras formas para expressar sua indignação.

A denúncia por meio das fábulas foi, portanto, um meio pelo qual o escritor em questão utilizou para burlar os efeitos da repressão e do autoritarismo militar. A escrita mascarada, ou alegórica foi usada por muitos outros escritores, artistas e humoristas com a finalidade de fazer uma análise crítica do momento, porém sem se apresentar de maneira escancarada.

Um exemplo interessante e bastante representativo do que foi anunciado é o texto *O rei dos animais*, presente em *Fábulas Fabulosas* (1963) de Millôr:

Saiu o leão a fazer sua pesquisa estatística, para verificar se ainda era o Rei das Selvas. Os tempos tinham mudado muito, as condições do progresso alterado, as psicologias e os métodos de combate das feras, as relações de respeito entre os animais já não eram as mesmas, de modo que seria bom indagar. Não que restasse ao Leão qualquer dúvida quanto à sua realeza. Mas assegurar-se é uma das constantes do espírito humano, e, por extensão, do espírito animal. Ouvir da boca dos outros a consagração do nosso valor, saber o sabido, quando ele nos é favorável eis um prazer dos deuses. Assim o Leão encontrou o Macaco e perguntou: “Hei, você aí, Macaco – quem é o rei dos animais?” O Macaco, surpreendido pelo rugido indagatório, deu um salto de pavor e, quando respondeu, já estava no mais alto galho da mais alta árvore da floresta: “Claro que é você, Leão, claro que é você!” Satisfeito, o Leão continuou pela floresta e perguntou ao papagaio: “Currupaco, papagaio. Quem é, segundo o seu conceito, o Senhor da floresta, não é o Leão?” E como aos papagaios não é dado o dom de improvisar, mas apenas o de repetir, lá repetiu o papagaio: “Currupaco... não é o Leão? Não é o Leão? Currupaco, não é o Leão?”

Cheio de si, o Leão prosseguiu em busca de novas afirmações de sua personalidade. Encontrou a coruja e perguntou: “Coruja, não sou eu o maioral da mata?” “Sim, és tu”, disse a coruja. Mas disse de sábia, não de crente. E lá se foi o Leão, mais firme no passo, mais alto de cabeça. Encontrou o Tigre. “Tigre, – disse em voz de estentor – eu sou o rei da floresta, Certo?” O Tigre rugiu, hesitou, tentou não responder, mas sentiu o barulho do olhar do Leão fixo em si, e disse, rugindo contrafeito: “Sim”. E rugiu ainda mais mal-humorado e já arrependido, quando o Leão se afastou.

Três quilômetros adiante, numa grande clareira, o Leão encontrou o Elefante. Perguntou: “Elefante, quem manda na floresta, quem é Rei, Imperador, Presidente da República, dono e senhor de árvores e de seres, dentro da mata?” O elefante pegou-o pela tromba, deu três voltas com ele pelo ar, atirou-o contra o tronco de uma árvore e desapareceu floresta adentro. O Leão caiu no chão, tonto e ensangüentado, levantou-se lambendo uma das patas, e murmurou: “Que diabo, só porque não sabia a resposta não era preciso ficar tão zangado”.

MORAL: CADA UM TIRA DOS ACONTECIMENTOS A CONCLUSÃO QUE BEM ENTENDE. (FERNANDES, 1973, p. 14-15, grifos do autor).

Ivone Tavares Lucena e Maria Ângela de Oliveira ao analisarem esta fábula, afirmam que Millôr Fernandes parodia um determinado contexto social, no qual as “vozes se apresentam de forma irreverente, carnavalizadas³ pelo humor e ironia próprios à sua função-autor.” (LUCENA & OLIVEIRA, 2001, p. 133).

Portanto, há uma total sincronia do escritor com os acontecimentos que o rodeavam: a instabilidade política do país, disputas partidárias, movimentos grevistas, percebendo-se que a personagem central da fábula representa o poder que dissemina o medo entre os mais frágeis, porém “espertos”, enquanto os mais fortes se revoltam e buscam iniciativas e com as quais consigam enfrentar o opositor.

Este poderia ser um dos sentidos, dos mais amplos, atribuídos à escrita de Millôr Fernandes, que ora dialoga com a tradição estabelecendo importantes contrastes e enfatizando que a sociedade é outra, como a persistência e inteligência, características inseridas na personalidade da personagem “raposa”, em *A raposa e as uvas* e que mudam todo o sentido da lição moral, ora dialogando com os acontecimentos imediatamente próximos, como o presente na fábula *O rei dos animais*, em que a personagem central conclui que a reação da personagem “Elefante” foi aquela, porque não entendeu a sua pergunta, sendo que o motivo era outro bem diverso, portanto a moral se torna aí, ao que as professoras Lucena e Oliveira chamam de “escritor da anti-moral” (2001, p. 133), ou seja, substituindo a moral da fábula por um entendimento mais amplo e aberto à interferência dos leitores, atitude que se faz presente nos importantes textos literários.

³ O conceito de carnavalização utilizado aqui remonta às teorias de Mikhail Bakhtin, segundo a análise de DISCINI (2006), em que a carnavalização surge como uma “lógica das permutações, as quais por sua vez, remetem à relatividade das verdades para que se definam as degradações próprias a um mundo dado ao revés.”. Em Millôr temos, portanto, personagens agindo como seres humanos travestidos de suas piores características, fazendo com que a realidade surja como forma de riso por meio do contexto ficcional.

E é importante ressaltar ainda, que nos textos de Millôr Fernandes prevalece a paródia, que no caso específico, parodia não somente determinada obra ou autor, mas o próprio gênero literário fabular. Segundo Rubelise da Cunha (In: BERND, 1998, p. 239) “Bakhtin considera a paródia um gênero cômico, valorizando o aspecto do humor” e continua sua explanação afirmando que

Para Hutcheon, a paródia [...] refere-se a narrativas que afirmam sua relação com o texto moderno e com outros textos do passado através da imitação intertextual e, ao mesmo tempo, marcam suas diferenciações através da ironia. Para desconstruir ou diferenciar-se do gênero tradicional, a paródia [...] precisa resgatá-lo, o que reafirma seu aspecto de continuidade com distanciamento crítico. (CUNHA, 1998, p. 239).

Tais considerações são constantemente observadas nos textos de Millôr, que ao resgatar as fábulas clássicas, apresenta um novo olhar; seria como afirmam muitos críticos, que devemos trazer à tona a teoria, mesmo que seja para negá-la ou reescrevê-la. Há, portanto, o reconhecimento do valor das fábulas clássicas, com a introdução de novos sentidos, levando-se em consideração o contexto contemporâneo.

2.2. – AUGUSTO MONTERROSO

Escritor guatemalteco que viveu entre 1921 e 2003. Passou grande parte de sua vida refugiado no México por motivos políticos. Publicou alguns livros de fábulas, entre eles: *A ovelha negra e outras fábulas* (1969) e *Viagem ao centro da fábula* (1981).

Recebeu o Prêmio Juan Rulfo em 1996 e o Miguel Angel Asturias em 1997, dois dos mais conceituados no cenário da língua espanhola, e a condecoração mexicana da Águia Asteca. O escritor também é muito importante, no que se refere à reescritura do gênero clássico, mencionado por um reduzido número de escritores na América Latina, principalmente pela nova roupagem que configura as fábulas.

Monterroso em seu livro *A ovelha negra e outras fábulas* (1969), traduzido por Millôr Fernandes, escreve suas fábulas sobre animais, ditados populares e até sobre importantes personagens literários.

Essas fábulas são de um humor satírico, diferentemente daquelas consideradas como primeiras, e que também não transmitem nenhuma lição moral, mas sim, subvertem seu sentido. A leitura surpreende aquele que a aprecia, normalmente introduzindo conclusões impressionantes, as mais inesperadas.

Os textos do guatemalteco são curtos, assim como aqueles transmitidos inicialmente pela tradição oral, e o que está inserido a seguir servirá para ilustrar seu desfecho imprevisto:

Em um país distante existiu faz muitos anos uma Ovelha Negra.
Foi fuzilada.
Um século depois, o rebanho arrependido lhe levantou uma estátua equestre que ficou muito bem no parque.
Assim, sucessivamente, cada vez que apareciam ovelhas negras eram rapidamente passadas pelas armas para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na escultura. (MONTERROSO, 1983, p. 19).

Ao apresentar os três primeiros parágrafos o autor transmite a idéia de um arrependimento, mesmo que tardio com relação ao assassinato de um importante personagem histórico, que possivelmente foi morto por cultivar ideais que não eram aceitos, mas que foram reconhecidos posteriormente.

Porém, no último parágrafo há um rompimento da continuidade do texto, o autor mostra que o “arrependimento” ficou reduzido simplesmente ao reconhecimento deste personagem histórico por meio da construção de uma estátua representativa, não significando, portanto, que as outras ovelhas negras que surgissem deixariam ou mesmo deixaram de ser fuziladas, ou, “passadas pelas armas”.

Então, as “ovelhas comuns e vulgares” continuariam a “se exercitar também na escultura”, ou seja, a estátua estará sempre ali para servir de exemplo para o resto da população comum, para que esta, com medo de sofrer os mesmos prejuízos não queira passar do simplesmente comum ou vulgar, o que pode ser um símbolo dos dominados, para ser uma “ovelha negra”, um símbolo de revolta, de grandes ideais, de luta.

Monterroso consegue, portanto, surpreender o leitor com sua finalização textual, apresentando questões que devem realmente ser objeto para grandes reflexões, para pensar, por exemplo, quais as grandes lutas que se enfrentam nos dias atuais? Tem-se algum objetivo realmente relevante? Ou simplesmente os dominadores conseguiram

atingir seu objetivo erguendo tantas estátuas eqüestres e massificando a população que a cada dia perde ainda mais a esperança de que possa viver num mundo melhor, no qual as estátuas não sejam meros símbolos do medo?

Outro texto do escritor, *O macaco que quis ser escritor satírico*, é também muito importante e nos remete à relação entre o escritor e seu papel como crítico social:

Na selva vivia uma vez um Macaco que quis ser escritor satírico.

Estudou muito, mas logo se deu conta de que para ser escritor satírico lhe faltava conhecer as pessoas e se aplicou em visitar todo mundo e ir a todos os coquetéis e observá-las com o rabo do olho enquanto estavam distraídas com o copo na mão.

Como era verdadeiramente muito gracioso e as suas piruetas ágeis divertiam os outros animais, era bem recebido em toda parte e aperfeiçoou a arte de ser ainda mais bem recebido.

Não havia quem não se encantasse com sua conversa, e quando chegava era recebido com alegria tanto pelas Macacas quanto pelos esposos das Macacas e pelos outros habitantes da Selva, diante dos quais, por mais contrários que fossem a ele em política internacional, nacional ou municipal, se mostrava invariavelmente compreensivo; sempre, claro, com o intuito de investigar a fundo a natureza humana e poder retratá-la em suas sátiras.

E assim, chegou o momento em que entre os animais ele era o mais profundo conhecedor da natureza humana, da qual não lhe escapava nada.

Então, um dia disse vou escrever contra os ladrões, e se fixou na Galha, e começou a escrever com entusiasmo e gozava e ria e se encarapitava de prazer nas árvores pelas coisas que lhe ocorriam a respeito da Galha; porém de repente refletiu que entre os animais da sociedade que o recebiam havia muitas Galhas e especialmente uma, e que iam se ver retratadas na sua sátira, por mais delicada que a escrevesse, e desistiu de fazê-lo.

Depois quis escrever sobre os oportunistas, e pôs o olho na Serpente, a qual por diferentes meios – auxiliares na verdade de sua arte adulatória – conseguia sempre conservar, ou substituir, por melhores, os cargos que ocupava; mas várias Serpentes amigas suas, e especialmente uma, se sentiriam aludidas, e desistiu de fazê-lo.

Depois resolveu satirizar os trabalhadores compulsivos e se deteve na Abelha, que trabalhava estupidamente sem saber para que nem para quem; porém com medo de que suas amigas dessa espécie, e especialmente uma, se ofendessem, terminou comparando-a favoravelmente com a Cigarra, que egoísta não fazia mais do que cantar bancando a poeta, e desistiu de fazê-lo.

Depois lhe ocorreu escrever contra a promiscuidade sexual e desenvolveu sua sátira contra as Galinhas adúlteras que andavam o dia inteiro inquietas procurando Frangotes; porém tantas dessas o tinham recebido que teve medo de ofendê-las, e desistiu de fazê-lo.

Finalmente elaborou uma lista completa das debilidades e defeitos humanos e não encontrou contra quem dirigir suas baterias, pois tudo estava nos amigos que sentavam à sua mesa e nele próprio.

Nesse momento renunciou a ser escritor satírico e começou a se inclinar pela Mística e pelo Amor e coisas assim; porém a partir daí, e já se sabe como são as pessoas, todos disseram que ele tinha ficado maluco e já não o recebiam tão bem nem com tanto prazer. (MONTERROSO, 1983, p. 11 - 12)

Monterroso aparece em seu contexto sócio-histórico como um escritor crítico, conseguindo então escrever um texto totalmente preso à realidade, contudo, sem introduzir o moralismo, para uma época que se mostra mais como amoral.

Nesta “fábula” se faz presente o riso pela introdução de uma expressão constante, “e especialmente uma”, fato que pode tanto transmitir uma condição humana, de que todos os seres humanos possuem defeitos, ou também estar relacionada ao papel do crítico (escritor, jornalista, entrevistador...) ao analisar alguma personalidade, com a qual possui certa intimidade, ou ainda a relação entre os escritores e os governos ditatoriais, pois aqueles que satirizavam eram perseguidos pelo regime, pois sempre haveria “uma ou um” que se sentiria ofendido com a crítica.

Essas são algumas possibilidades de interpretação que o texto, e ainda a obra como um todo proporciona, este é realmente um escritor que dá margem a várias interpretações, deixando lacunas para que o leitor possa construir a sua significação e concretizar o que o crítico Antonio Candido chama de recepção, em que o leitor é fundamental para que a mensagem que provém do escritor e está aparentemente estática na obra literária se perpetue, gerando sempre novos significados. Portanto, para fortalecer a questão tratada anteriormente compreendemos que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público, nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 68).

III TRIFURCAÇÃO: PASSOS DE UM PROJETO LITERÁRIO

3.1. – No início a generalização

O livro intitulado *Manual de Zoofilia* (1997), do paranaense Wilson Bueno, é constituído de pequenos textos que são organizados de forma aleatória, porém obedecendo a um rígido espaço de uma pequena página, e alguns deles, ocupando menos da metade dessa página.

Nesse “manual” os textos estão todos dispostos nas páginas ímpares, enquanto seu “título” está localizado, separadamente, nas páginas pares. Percebemos, portanto, uma organização que facilita o acesso ao texto escolhido, exceto pelo fato de que não há índice na obra.

Outra questão que nos chama muito a atenção é o que diz respeito às características dos animais apresentadas ali, ora de maneira poética e doce, ora de maneira dura e satírica, e até mesmo o fato de que alguns animais fazem parte apenas do imaginário humano, e outros são os próprios seres humanos, carregados de impulso animal.

O autor insere em seu “manual” uma epígrafe de Willian Shakespeare na qual podemos perceber a simbiose acima, “A planta chamada mandrágora é afim com o reino animal porque grita quando é arrancada e esse grito pode enlouquecer quem o escuta.” Esta escolha não só nos remete à tradição, estabelecendo aí o vínculo literário, mas também sintetiza o conteúdo de sua obra.

Há uma planta, que segundo a definição vocabular, foi considerada como detentora de propriedades afrodisíacas, cujas raízes eram objeto de muitas superstições. E essa planta é dotada de características animais, com um grito tão tremendo que é capaz de enlouquecer quem o escuta. Essa relação entre os reinos animal e vegetal é constante na obra, como podemos comprovar no texto *Dragões*,

No azul da lassa manhã, o dragão é uma flor – sutil, todo plantado no pensamento, jibóia, vitória-régia, asdrôbel. Mas se afunda a madrugada em mar sinistro, eles, os dragões, são como cactos arrancados vivos para o horror da noite cheia de horas.

Leva, tal dragão, a nossa agrura, o bafo em labareda com que você me agrada e põe assim sem jeito meus olhos para sempre queimados.
 O dragão tem o instinto, a fera, e se esconde, ancestral, na memória humana, mas, se fico sozinho ou me flagro no claro, vejo dúbios monstros tristes – eu, você, o dragão como uma árvore moritura que pende na terceira curva do rio.
 O que houve? O que há: o beijo do réptil, depois de um incêndio de estrelas.
 (BUENO, 1997, p. 12-13).

A história nos remete então a um ser presente no imaginário humano, que se mostra suave e inofensivo pelas manhãs, sendo comparável a uma flor (reino vegetal) e perigosos quando se inicia a madrugada, que dependendo da situação pode parecer interminável, e que num dado momento inspira muito medo e logo depois, tristeza.

Atentando para este dragão, vemos todos os monstros que apavoram a mente humana, no momento em que esta se isola de tudo, voltando-se apenas para si mesma, imaginando grandes transformações, mudanças, mas que ao se deparar com a realidade e com os fatos, infelizmente imutáveis, percebe-se pequeno, e frágil, acariciado por um breve momento pelos dragões, ou pelos sonhos impossíveis, ou ainda, pelas circunstâncias irreparáveis.

A utilização de animais que fazem parte do imaginário humano nos remete à tradição dos bestiários, os quais se utilizavam desse meio de expressão para transmitir lições morais, apesar de existir uma diferença com relação à utilização de figuras ou imagens as quais completavam o significado daquelas narrativas. Já no livro de Wilson Bueno essas aparecem uma única vez, na capa.

Cleber Teixeira, ilustrador da capa, desenha ao centro um caranguejo, um animal aquático que parece estar envolto em seu próprio tentáculo, que abriga ainda figuras de muitos outros animais aquáticos, como a estrela do mar, o cavalo marinho, o peixe, além de outras figuras irreconhecíveis.

Esse animal, o caranguejo, aparece como um ser real, mas carregado de simbologias, que, segundo o *Dicionário de Símbolos* (2005) pode ter duplos sentidos, sendo relacionado aos mitos da seca e ao mesmo tempo da Lua e que no Camboja “obter um caranguejo em sonho é ver todos os desejos realizados” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 186).

Logo, essa duplicidade que abriga todas as outras possíveis duplicidades, é comparável ao sentimento com relação aos “dragões” do texto de Wilson Bueno, que ora inspiram medo, ora inspiram pena, e que no resumir dos fatos, todos tendem seguir

um mesmo caminho, ter um mesmo fim, pois “eu, você, o dragão como uma árvore moritura que pende na terceira curva do rio” (BUENO, 1997, p. 13).

Esse monstro fabuloso, habitante milenar da memória humana, geralmente é representado com garras, grandes asas e cauda de serpente e que, simbolicamente, representa o guardião de tesouros ocultos e que deve ser eliminado para que se tenha acesso às riquezas guardadas. E segundo o narrador do *Manual de Zoofilia* (1997) esse animal leva a nossa amargura, nos agradando com seu calor, o fogo que sai de sua boca, porém não sem antes deixar sua marca, os olhos para sempre queimados, como se fosse uma representação do ser humano, que não consegue se aproximar de outro sem deixar qualquer cicatriz.

Vemos, portanto, a confirmação da personificação e também da alegoria, recurso lingüístico que conforme registra Moisés (2004, p. 14) é um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”.

É perceptível nesta obra a utilização desses recursos, como no texto *Crianças*:

Terríveis pelos domingos, não as queiram, não nunca, riscando a caco de vidro a lataria dos automóveis, exímias caçadoras impiedosas no rastro de gatos e lagartixas. Não, não sossegam nem fiam e nada se parecem com os pássaros do céu ou com os lírios do campo.

Pequenos animais agarrados ao vício de existir pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano, aí com a previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia.

Infantil te esgano no insustentável rancor de tua lágrima, surro-te a tapa e já te quero de quatro no chão insuspeito do tapete em que você muge e baba e chora e engatinha.

Para outros, nada concorre com as crianças em graça e exclusiva ternura. Por isso são tantos os retratos em que, coloridas, aparecem rindo. (BUENO, 1997, p. 40-41).

Será que este texto poderia ser classificado como uma fábula ou fazer parte de um bestiário? Com que intenção o autor inseriu essa espécie animal em um *Manual de Zoofilia*? Será que há aí uma inversão da personificação? Não é mais somente atribuir qualidades humanas a animais, mas também atribuir qualidades animais a humanos. Será que essa inversão de transferências é uma atitude da contemporaneidade, ou pôde ser tratada de forma mais clara aos olhos do escritor contemporâneo, momento em que esses “pequenos animais agarrados ao vício de existir” (BUENO, 1997, p. 41) são cada vez mais uma opção muitas vezes descartada em muitos relacionamentos?

Talvez esses questionamentos fizessem parte também daqueles que iniciaram a ruptura, como Millôr Fernandes, que no livro *Lições de um ignorante, dá Conselhos úteis para as saídas domingueiras com os lindos pequenotes*:

Quando visitar jardim zoológico com mais crianças do que a vista pode alcançar, é sempre prudente levar na comitiva tantos domadores de feras quantas crianças houver. Os domadores servirão, naturalmente para proteger as feras da terrível brutalidade infantil. (FERNANDES, S/D, p. 113).

Novamente, percebemos aqui a comparação de crianças a animais, ou a inversão da personificação, realizada pelo também escritor de fábulas. Porém, há uma diferença no que tange à linguagem, pois Wilson Bueno faz uso de uma prosa poética, dando leveza ao texto, sem que a crítica presente em seu texto seja agressiva aos olhos e sensações de seu leitor.

No momento em que o narrador afirma que as crianças “não sossegam nem fiam e nada se parecem com os pássaros do céu ou com os lírios do campo” (BUENO, 1997, p.41), percebemos que essa classe animalesca presente neste “manual” é bastante diversa de tudo o que por convenção social é considerado admirável, como “os pássaros do céu ou os lírios do campo”.

Contudo, as imagens acima podem não ser contempladas por todas as pessoas, assim como “para outros, nada concorre com as crianças em graça e exclusiva ternura” (BUENO, 1997, p.41). Há, portanto, neste pequeno texto, a clara exposição de uma idéia, sem possibilidade de transmitir lição moral, em que deixa claro o posicionamento do narrador frente a esses animais, mas aborda também seu avesso, a opinião dos “outros”.

Percebemos no mundo atual uma crescente redução no número da natalidade, muitos casais preferem investir na carreira, no sucesso profissional, e acabam adiando o projeto de constituir uma família para dar continuidade à sua existência, pois há uma grande preocupação com a educação e resta pouco tempo para o desenvolvimento da vida pessoal, já que o trabalho consome grande parte do dia de milhares de pessoas. Se fizermos uma relação com uma parte do que foi proposto por Rousseau em *Emílio* (2004), vemos que os casais não estão mesmo preparados para assumir tamanha responsabilidade com relação aos cuidados com a criança desde seu

nascimento, para que não haja prejuízos na infância que deve ser vivida intensamente, mesmo que seja “riscando a caco de vidro a lataria dos automóveis” (BUENO, 1997, p. 41).

E ao adiar esse projeto familiar, vemos que muitos, com o passar dos anos desistem de fazê-lo, já que, como afirma Rousseau (2004, p. 39-42) os cuidados devem ser aplicados desde o aleitamento materno, fazendo uso de uma alimentação saudável, até a liberdade como um triunfo da educação.

Esses textos possuem também uma outra particularidade que será esclarecida após a análise de *Elefantes*:

Decididamente não são como as flores e se esforçam, em meio aos preconceitos da selva, para afirmar o peso de sua rude inocência. Não pediram para viver cá neste mundo insensato nem nada reivindicam além do direito simples, que é deles o seu maior triunfo, de existirem sobre a Terra ainda que lerdos e lentos e muito grandes. Incômodos quando furiosos, mais imponderáveis que um gato quando filhotes, a rigor, embora o silêncio obtuso, não constituem grave ameaça. Hospedar mais que dois elefantes no mesmo quarto pode lhe conferir notoriedade entre eles, mas será sempre um mal, uma generosidade viciada pela raiz, a confissão pública da sua ignorância sobre a exata medida do excesso. E se você encontrar por aí algum que chore, verá que a lágrima deles, de uma humildade toda indefesa, põe emocionado mesmo o mais duro coração de um homem – este ser falho, cheio de dúvidas e de tromba melancólica. Eis que só me suavizo se te jogo a nocaute com um jab de esquerda. Não nascemos um para olhar no outro de frente, ocupamos demasiado espaço e temos nos suportado aos tapas, deslumbres, bofetadas. (BUENO, 1997, p. 29).

No último parágrafo do texto constatamos a inserção de um narrador em primeira pessoa que introduz uma terceira personagem à narrativa, que ao ser lida de forma descuidada é imperceptível, pois há a preocupação inicial com o desfecho ao qual estão inseridos os elefantes, havendo neste momento um corte narrativo, uma marca de nosso tempo, o que segundo Antonio Candido (2002, p. 217) “é a ruptura da ordem linear baseada no tempo”, ou seja, o texto sofre um corte em sua ordem consecutiva de começo, meio e fim. Temos a impressão de que o autor inicia um outro texto, com novos elementos como personagem, espaço e tempo narrativos.

Do primeiro ao segundo parágrafo de *Elefantes* apresentamos algumas constatações a respeito dessa espécie animal que insistem em existir “sobre a Terra ainda que lerdos e lentos e muito grandes”, “se esforçam, em meio aos preconceitos da

selva, para afirmar o peso de sua rude existência” e “não constituem grave ameaça” (BUENO, 1997, p. 29).

Já no terceiro parágrafo, percebemos um diálogo direto com o leitor por meio do uso do pronome “lhe”, diálogo que se estende até o penúltimo parágrafo, no qual são atribuídas agora algumas características ao ser humano, sendo que uma delas “tromba melancólica” nos faz pensar novamente na simbiose existente entre os seres tratados, e que seguidamente finaliza com a sensação de que mesmo seres menores fisicamente, não deixam de ocupar também tanto espaço, no qual este se torna tremendamente pequeno para suportar o peso de uma relação, vivida “aos tapas, deslumbres, bofetadas”. (BUENO, 1997, p. 29).

Portanto, a ruptura da ordem linear é uma característica fortemente presente nos textos do paranaense, que normalmente finaliza os textos de seu “manual” não com lições morais, mas com percepções de um mundo “humano-animal” contraditório e muitas vezes, brutal, como em *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 curvo 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 um velório?

Ainda que de sangue quente parecem gelar na veia. De 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 pêlo 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).

Estes animais que se alimentam de carnes em decomposição são apresentados pelo narrador como seres exploradores e que se atrevem a voar, apesar de toda a sua podridão, esperam em bando vigiando a presa até que esta esteja preparada para servir de alimento.

Após apresentar as características, mesmo havendo alguns questionamentos, é verificada a crueldade com que vive o animal, “ainda que de sangue quente parecem gelar na veia” (BUENO, 1997, p. 31), e comparável aos maus presságios do animal. Novamente, surge o narrador em primeira pessoa, e uma terceira pessoa, “você”, que

indicando um relacionamento informal, apresenta uma mescla de amor-ódio, representada por íntimos desejos humanos dúbios, perigosos.

Mesmo após apresentar as peculiaridades desses animais, com todas as suas imperfeições, ao finalizar o texto, o narrador deixa transparecer que os sentimentos humanos podem ser muito mais agressivos quando contrariados, como no texto “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. 31).

A leitura de *Cisnes* serve também para demonstrar o rompimento com a continuidade da narrativa:

No chafariz do palácio são como grafias vivas e bailarinas, uns assépticos, uns céticos, uns cínicos, uns cisnes. Vê-los como descrevem uma curva ao avesso, quase névoa no espelho da chuva d’água – brancos, de branquíssima tinteira feito um tema hiper-realista de Ernig Kratz ardendo contra o sol.

Olhá-los assim, da janela da torre do castelo, não me permite contudo estar mais próximo do céu quanto a asa deles: ainda que alheios ao vôo, não vos surpreenda que se lancem ao desafio do ar com o luxo de falcões assassinos. Terríveis os longos pescoços distendidos, dizem que terríveis, furando o céu – com ódio sumamente rapina.

No mais do tempo, recolher deles a alvura, certa delicadeza de cão, o brilho da inocência no fundo dos olhos fixos, o cativo desenho com que deslizam pela superfície do lago; e o bicho torturado.

Ou então compreendê-los encerrados no álbum de um naturalista inglês, pegando há meio século o sutilíssimo pó da Biblioteca de Westminster – cativos de seus issos, aquilos e narcisos.

É assim que te arranco o batom da boca – com as costas da mão que pesada esplende contra o teu lábio, trinca? uma flor, uma lágrima. E o jeito como você me fura o braço com uma dentada. Só não te cuspo na cara porque me extasias. Amar-te o fino e o solferino, enquanto você baba no chão o primeiro rancor da manhã que – carregada a noite nas costas – é só luto ao sol de castigadas estrelas. Sangro? (BUENO, 1997, p. 8-9).

A personagem inserida no último parágrafo deste texto parece ser um homem que agride uma mulher e que se pergunta sobre o ferimento provocado nessa “flor” que chora, mas que ao mesmo tempo reage aos maus-tratos mordendo seu agressor. O estado em que se encontra não é possível de ser afirmado, ou simplesmente interpretado de uma única maneira, pois poderia ser a morte, pela inserção da expressão “é só o luto ao sol”, ou ser apenas um descanso, encerrando novamente com outra questão: será que é o sangrar do braço ferido, ou o sangrar de um coração dilacerado pela dor da morte?

Está presente de forma constante a ambigüidade nos textos de Wilson Bueno, sendo esta também uma das características apontadas por Antonio Candido como sendo marca de nosso tempo,

Chamaria atenção para o cultivo intensivo da ambigüidade natural do discurso. Todos nós sabemos que a nossa linguagem é ambígua, e que frequentemente a literatura procurava diminuir a ambigüidade. No nosso tempo, ao contrário, ela procura aumentá-la, reforçá-la ao máximo. (2002, p. 216).

Ao analisar os animais presentes neste *Manual de Zoofilia* (1997) verificamos a presença de seres que transmitem duplos sentidos, principalmente por meio de expressões acompanhadas de pontos interrogativos, os quais dão margem a outros sentidos, diferentemente do que estava sendo dito até aquele momento.

A utilização desses artifícios pertinentes à nossa língua, que segundo Candido (2002, p. 216) é ambígua, pode ter raízes num momento crítico para o Brasil, a época da ditadura militar. Esta marca está presente também em alguns textos de Millôr Fernandes, no livro *Lições de um ignorante*:

Além desses pequenos limites metafísicos, nenhum outro, durante muito tempo. O homem podia tudo, sempre para diante, um infinito de perplexidade à sua frente. Isso era melhor representado, materialmente, pela infinita possibilidade da indagação interplanetária. Amanhã iremos à Lua. Logo a Marte. Logo a todos os mundos, até encontrarmos outros seres (humanos?) e outras possibilidades para alimentar essa ânsia de *mais e mais e mais*. (S/D, p. 125, grifos do autor).

Esta constatação nos faz deparar com dois caminhos: a ambigüidade é uma forma de questionamento direcionada ao leitor, ou é uma forma irônica, utilizada pelo autor, para mascarar o real sentido do texto ao leitor ingênuo?

Wilson Bueno, como oportuno escritor de seu tempo, “junta palavras pela sonoridade muito parecida, mas de significado diferente” (CANDIDO, 2002, p. 216), ou seja, substitui a metáfora pela paronomásia, inserindo em sua obra mais uma das características apontadas pelo crítico literário citado. Quando o narrador diz “uns assépticos, uns cétricos, uns cínicos, uns cisnes.” (BUENO, 1997, p. 9), há uma

combinação de sons, mas há concomitantemente uma pluralidade de significados. E, segundo Candido, essa mudança deriva de um novo modo de ver o mundo:

Agora, nessa era industrial em que vivemos, quando criamos objetos sem parar (e parece que o homem tem a capacidade de fazer concorrência à natureza), a ânsia de criar novos objetos afasta o homem das formas naturais, e vai-se criando então um mundo paralelo, um mundo autônomo, que é uma espécie de duplicação do mundo natural. E no domínio da palavra literária surge então a tendência para criar também os mundos paralelos através, por exemplo, da associação sonora, que é o caso da paronomásia: criar mundos que fossem suficientes em si mesmos. (2002, p. 219).

A criação de um “mundo paralelo” confere à literatura de Wilson Bueno musicalidade, a poesia dentro da prosa. Na passagem retirada do texto *Panteras*, é perceptível essa sonoridade:

No cio dos galhos, goivas as folhas tremem, capins estendem tapetes para que se **rasgem** se mijem, se miem, se uivem e se amem com um ódio de grito arrancado vivo das vísceras. (BUENO, 1997, p.45, grifo nosso).

A utilização dos verbos no presente do subjuntivo, mesclada a uma gradação dessas palavras, partindo do sentimento mais brutal para o mais ameno, confere movimento às ações presentes no texto, como se o ato estivesse acontecendo no exato momento da narrativa. O primeiro verbo dessa ação possivelmente está grafado de forma equivocada, sendo, portanto, “rasguem”.

A musicalidade como tema é constante na obra do escritor paranaense, talvez pelo fato de que o autor é também poeta, tendo publicado livros neste gênero, sua prosa reproduz o efeito poético. Estão inseridas, em meio ao texto, referências a orquestras, marcas conhecidas de instrumentos musicais, símbolos musicais e haicais. A passagem de *Lagartas* ilustra essa idéia:

Capaz a lagarta, por insistente capricho, de enrodilhar-se numa **Clave de Sol**, por puro fascínio, por puro perfume. E seguir – paciente equilibrista – pontuando de súbito adágio o quarto, o bairro, a cidade e a memória em música de um antiqüíssimo **piano Essenfelder**. (BUENO, 1997, p. 15, grifo nosso).

Esta inserção é muito importante para a compreensão do texto, que é apresentado pelo narrador em forma de prosa, estruturalmente, mas é constituído por poesia e sonoridade. Para a concretização desta, o narrador emprega figuras de linguagem, como pode ser observado também na passagem anterior quando se lê: “... o quarto, o bairro, a cidade e a memória em música...” (BUENO, 1997, p. 15).

A gradação é uma figura de linguagem que neste texto pode estar representando o caminho a ser percorrido por estas lagartas, que se deslocam de um espaço convencionalmente pequeno, para um espaço infinito, ultrapassando os limites existentes entre o real (quarto) para o imaginário (memória).

No desenrolar do texto este fato é concretizado por meio do processo de metamorfose pelo qual passa esse animal:

A lagarta é mais do que uma lagarta viva: mora nela o mistério da borboleta e o da mariposa. Por isso estará sempre condenada a morrer, como uma permanência, pelo suplício simples de desejar pra si inteiramente o sono e o outono. (BUENO, 1997, p. 15).

Este processo é descrito pelo narrador, como uma forma de permanência, ou seja, se não fosse por essa característica tão própria e incomum, não seria notada. Neste trecho a morte representa a permanência, sua decadência está associada a sua existência. Fato corrente na sociedade capitalista em que vivemos, na qual as pessoas somente encontram tempo para pensar realmente nas outras, quando essas deixam de estar presentes, daí sua permanência.

A permanência, no sentido analisado anteriormente, é observada principalmente pela tendência freqüente à aniquilação de grande parte das personagens. Essa questão foi abordada pelo escritor Wilson Bueno quando este se fez presente em uma palestra na cidade de Três Lagoas, em 2004. O autor afirmou viver em completo estado de indignação perante a iminência da morte. No texto *Anjos*, o narrador dialoga explicitamente com o leitor demonstrando aquela idéia:

Te oferecerei um anjo morto dentro de uma mala, igual que um mágico de sua ilusão sozinha igual que um SS, botas, tacões, máusers geladas, igual que um pária, uma mãe demente que carregasse o filho afogado no colo, igual que um pinel, um ente do

abismo, igual que este que aqui vai, bambo e noturno, o paletó amassado da noite em que regressa, igual que um chaplin, o projeto sempre adiado de que um dia, quem sabe, venha a se tornar, de si, um vagabundo, igual que esta mesa em que você me abandonou de borco, anjo, com copos de campari por todos os lados, igual que um bolero, anjo, feito de bofetões, solidão e trapaça, igual que. (BUENO, 1997, p. 60-61).

O texto é formado por várias comparações, realizadas a partir de uma imagem inicial, que é oferecida ao leitor pelo narrador: “um anjo morto dentro de uma mala”. O que causa grande estranhamento é o fato da presença dos “anjos” dentro deste *Manual de Zoofilia*, pois os anjos são seres celestes,

intermediários entre Deus e o mundo (...) Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo *etéreo, aéreo*; mas não poderiam revestir dos homens senão as aparências. Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos, etc. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2005, p. 60, grifo dos autores).

O narrador apresenta, então, uma cena chocante ou trágica, pois se acredita que esses seres são os protetores dos seres humanos, e essa imagem poderia ser a representação de seres desprotegidos, vivendo somente com sua sorte.

As comparações que vão então permeando a narrativa nos remetem a diversas situações de conflito, alguns históricos, outros pessoais, íntimos. Quando se lê “igual que um SS, botas, tacões, máusers geladas” o leitor é impulsionado a lembrar parte do contexto da Segunda Guerra Mundial, em que SS foi o nome dado à tropa de elite dos nazistas, podendo surgir daí dezenas de associações, sendo a principal as milhões de mortes sucedidas durante esse regime.

E ainda, as “máusers geladas” podendo ser representativas da forma como essas tropas agiam durante sua existência, se apropriando de uma arma “gelada” mas também agindo de forma “gelada” ou fria contra todos aqueles que eram perseguidos pelo regime nazista.

A cena trágica seguinte representa um problema social, “igual que um pária, uma mãe demente que carregasse o filho afogado no colo” (BUENO, 1997, p. 61), que pode estar se referindo às milhares de mães que levam consigo o assassinato de seus

próprios filhos, uma tragédia, uma questão social polêmica, que envolve as mulheres e a liberação do aborto.

No final da narrativa, há a individualização do narrador que afirma “igual que esta mesa em que você me abandonou de borco, anjo, com copos de campari por todos os lados”. A presença do vocábulo “anjo” nesta comparação já não é a mesma do início, mas se refere a uma pessoa, individualizada, que abandonou o narrador se embriagando em uma situação calamitosa, de borco sobre a mesa.

No texto há diversos momentos abordados, alguns de consciência pública, outros de conhecimento íntimo, mas que estão unidos pelo mesmo drama: os sentimentos humanos retratados em um *Manual de Zoofilia* como uma catástrofe ocorrida e cravada na memória, ou ainda como essa mesma catástrofe iminente, pois o texto é finalizado por meio da expressão comparativa “igual que”, dando idéia de uma continuidade infinita.

O livro de Wilson Bueno é composto, portanto, de 30 pequenos textos, ou 30 animais, representativos de uma classe, pois todos os animais ali presentes estão grafados no plural, talvez porque, cada um dentro de sua classe, seja a representação do todo, sem exceções, como se fossem ou fôssemos todos iguais dentro de uma espécie, sem distinções entre um e outro, o que fornece a idéia de que não há melhores nem piores, mas iguais, pois como afirma Edite Prada,

Em todas as situações em que há plural, seja no nome próprio, seja num apelido, o que acontece é a perda da individualização da entidade designada que é apresentada como um conjunto com características próprias e não como indivíduo. (2005, disponível em: <http://ciberduvidas.sapo.pt/php/resposta?id=16523&palavras=plural>, acessado em 01 janeiro 2007 às 11h15minh).

Os animais escolhidos para fazer parte desse *Manual de Zoofilia* são: corruíras, cisnes, borboletas, dragões, lagartas, pardais, gatos, cadelas, dinossauros, escorpiões, galos, elefantes, urubus, cavalos, lobos, camaleões, andorinhas, crianças, morcegos, panteras, aranhas, antílopes, águias, raposas, lobisomens, colibris, moscas, anjos, polvos e rouxinóis.

Metade dos animais listados são animais alados, o que os aproxima do céu, que será apontado adiante, como sendo seres mais próximos do imaginário, do infinito. Há,

portanto, uma mescla de seres, que ao mesmo tempo em que parecem reais, são imaginados, e sendo imaginados, são reais.

Essa mixagem estrutural invade também o plano interno, interpretativo da obra, pois a relação estabelecida entre as características desses animais, muitas vezes se apresenta mais suave do que a relação entre o narrador que fala por meio de monólogos inserindo uma terceira pessoa, aparentando vivenciar com esta, sentimentos confusos e na maioria das vezes agressivos e animalescos.

Portanto, a idéia de generalização presente na obra como um todo, nos títulos de cada um dos textos, acaba desembocando numa particularidade, que será desenvolvida mais abertamente no livro *Cachorros do Céu*.

3.2. – Início da familiaridade

Dando continuidade aos estudos, apresentamos o livro intitulado *Jardim Zoológico* (1999), de Wilson Bueno, que possui a seguinte epígrafe de Augusto Monterroso: “*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*”.

Sendo a epígrafe considerada como um possível resumo da obra, fornecendo o tom da narrativa que virá em seguida, a relação literária inserida nesta obra deve ser considerada com muito rigor e cuidado.

Um caminho é bastante claro: “retomar... a inventiva tarefa que começou com Esopo... de reunir os animais que pela Terra andam e hão de andar perenemente”, o que sugere que na obra estão inseridos esses animais que andam pela Terra. Mais uma vez estamos diante da possibilidade de nos deparar com fábulas, ou bestiários.

E ainda, outro dado bastante relevante diz respeito à primeira parte da epígrafe, em que “As novas gerações de escritores deverão retomar, **cada qual na medida de seu talento...**” (grifo nosso), o que alude ao talento do escritor, lembrando o texto *Tradição e Talento Individual*,

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço... Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. (ELIOT, 1989, p. 38-39).

Temos então um escritor contemporâneo, Wilson Bueno, e uma tradição, que talvez anteceda a era clássica, e que foi relida e reescrita por inúmeros escritores ao longo da historiografia literária.

A quarta capa e as abas do livro contam com a apreciação do escritor paulista, além de músico, poeta e artista visual, Arnaldo Antunes, que apresenta a obra de forma poética e encantadora⁴:

como um corpo que ao dançar
 produz a música que o faz dançar
 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 mares pântanos secretas
 virgens selvas que o cabelo
 esconde corpo que
 respira e pulsa fábula
 que se transforma em
 fato como a fé que faz
 do mito carne e osso
 feto e fóssil de uma
 espécie desde sempre
 extinta mas não
 extinguida prenhe de
 presente em novos
 velhos sonhos feras... (1999, quarta capa e abas).

⁴ A forma de disposição das frases acima estão escritas do mesmo modo em que se apresentam na quarta-capas e abas, para demonstrar que a tonalidade poética foi absorvida e exteriorizada por Arnaldo Antunes, a partir da leitura da obra.

Arnaldo Antunes apresenta grande parte dos animais contidos neste fabulário denominado *Jardim Zoológico*. O que pode ser, portanto, um jardim zoológico? Jardim é um espaço onde se cultivam árvores, flores, plantas ornamentais; e zoológico que é uma palavra relacionada à ciência que estuda os animais. Um jardim zoológico é então um local fechado, repleto de plantas de várias espécies e animais, que ficam confinados e são destinados à exposição, estudo e preservação.

Mas como é verificado no decorrer do estudo, os animais que se encontram neste *Jardim Zoológico* são muito diferentes dos animais conhecidos por nós, são como disse Arnaldo Antunes, “seres animados pela mão / que escreve passam a existir quando / são lidos” (1999, quarta capa)

Esta obra, diferentemente da analisada anteriormente, possui um índice com os nomes dos animais localizados em determinados números de páginas e são todos acompanhados por um artigo que os define, sejam eles plurais, ou singulares.

Dos animais apresentados, apenas um pertence ao sexo feminino, os demais, determinados por seus artigos, pertencem ao gênero masculino, ou como forma plural, representam todos os pertencentes à determinada espécie; tal fato está representando um uso da língua portuguesa, que desde uma sociedade puramente machista, transmitiu este legado, já tão intrinsecamente preso ao ato de comunicação. São 34 pequenos textos, ou 34 animais que habitam esse jardim zoológico.

Os nomes desses animais são muito estranhos, como por exemplo *os kwiuvés*, um animal “catito e roliço... medindo em torno de vinte centímetros de altura, exhibe contudo rotunda pança inteiramente pintada a urucum.” (BUENO, 1999, p.25).

O narrador, para dar maior veracidade à existência desse animal delimita o espaço, “florestas brasileiras do Alto Goiás” e insere também o nome do antropólogo Sérgio Oliveira, utilizando recursos lingüísticos aplicados ao estudo científico como, por exemplo, “Segundo Oliveira”.

Tais artifícios da linguagem podem ludibriar os leitores, como se estivesse sendo lido um artigo científico, diluindo então as fronteiras entre os gêneros narrativos. Afinal, questiona-se: com que tipo de texto o leitor está lidando? Tal questionamento nos remete ao fazer literário, que se renova constantemente, e se vivemos em uma época em que as pessoas necessitam de uma fonte segura para acreditar em alguém, mesmo que esse alguém seja um escritor literário, preocupado exclusivamente com o fazer literário, que esse nome seja dado.

Essa questão permeia, portanto grande parte da narrativa deste *Jardim Zoológico*. Em *O Agôalumem* tem-se: “segundo Agamenão de Cunha, tanto no adejar aos céus quanto nos retornos ao fundo do oceano, o Agôalumem, acreditem os cétricos...” (BUENO, 1999, p. 31), novamente o uso de nome e sobrenome, que anteriormente a esta passagem ainda é apresentado como “cartógrafo lusitano” (BUENO, 1999, p. 30).

Em *os dagdas*, além da inserção do nome próprio, há também uma data, localizando os animais temporalmente e depois espacialmente, “O último dagda foi visto por volta de 1895, ao sul do Índico, na costa leste de Mandagascar, pelo zoólata francês Charles-Henri Lebaut”. (BUENO, 1999, p. 43).

No texto *os zíngaros & os zongues* novamente tem-se a localização espacial e um nome,

Pois estes são os zíngaros, ariscos monstros que vivem à margem dos lagos do nordeste da Índia e foram vistos, ao menos uma vez, por Rudyard Kipling, que devotou a eles um soneto inglês de soluçante ternura. (BUENO, 1999, p. 73).

Já no texto *os anagirdes* o narrador nos apresenta o nome próprio de um poeta, que é também um escritor-criador, que é testemunho do nascimento desse grupo de animais:

O poeta Cesar Vallejo relata o nascimento, no porão de sua casa, em Lima, no distante ano de 1919, de uma ninhada de anagirdes – insetos graúdos, do tamanho de um dedo da mão, tímidos, peludos e nauseantemente asquerosos. (BUENO, 1999, p. 75)

Em *os núbeis* há uma data precisa, uma localização espacial e um nome próprio com sua nacionalidade:

Os núbeis como que estão para sempre condenados aos jogos do amor feito um martírio – grandes besouros descobertos nas cavernas da Austrália, em 1812, pelo espeólogo alemão Otto Heninguel, desafiam até hoje os especialistas. (BUENO, 1999, p. 77).

Ainda outros animais têm sua existência “comprovada” por zoólatras profissionais, índios, escritores-fabuladores, biólogos. Na era da informação, vivenciada principalmente, após o boom da internet, tais dados sem indicação de fonte podem fazer com que essas informações não tenham crédito, assim como pode também acarretar grandes prejuízos àquele que repassa essas mesmas informações sem a indicação de suas devidas fontes, com relação aos direitos autorais. Mas e na literatura? Será que o escritor faz uso desse recurso porque é um escritor contemporâneo, marcado pelo tempo e contexto sócio-cultural, ou porque os leitores estão solicitando uma literatura mais verídico-inventada?

O conceito literário mais próximo para embasar essa questão é definido por Moisés, aristotelicamente, como verossimilhança, em que o autor afirma que “... não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; mas, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer; o que é possível, verossímil e necessariamente.” (2004, p. 76)

Wilson Bueno se insere no panorama literário como um escritor engajado ao seu tempo, sendo reconhecido internacionalmente em países como Chile, Cuba, México, Argentina e Estados Unidos, escrevendo um texto que fala especificamente da contemporaneidade, pois como afirma Antonio Rodrigues Belon,

Um texto contemporâneo ambiciona se configurar como equivalente do universo. Do tempo e do espaço dos seus primeiros leitores e da herança que poderão deixar. Sempre o momento e o seu potencial de permanência. Tem atrás de si tudo aquilo que outros autores pensaram, sonharam e fizeram. Vive da inspiração originária de seus antecessores, com eles dialoga por oposição, por antítese, por contradição. Mas também por acordo, retomada. (2006, p. 43).

O fabulador paranaense retoma então autores clássicos, modificando as vozes que ecoam daquelas obras, mas preservando o gênero literário, mesmo que este gênero pareça estar diluído entre outros gêneros, uma outra questão a ser trabalhada em nossa época, pois apesar dessa diluição das fronteiras entre os diversos gêneros, o que sobressai para o leitor é o trabalho com a linguagem que supõe um código a ser interpretado, que passa do superficial para o intratextual.

Outro dado que se destaca dentro desta obra literária, que foi desenvolvido por Antonio Rodrigues Belon, em estudo publicado pela Editora UFMS, são *Os elementos*

no *Jardim Zoológico de Wilson Bueno*. Neste artigo são selecionados quatro animais da obra em questão os quais estão relacionados aos elementos primordiais. São eles: os kwiuvés – terra, O Agôalumem – água, O Ivitú – ar, os nácares – fogo. (BELON, 2004, p. 9-33)

Analisar os textos do escritor paranaense é muitas vezes adentrar em um jardim selvagem, em que os caminhos a serem percorridos são desconhecidos e algumas vezes impenetráveis, devido ao hermetismo que aflora desse jardim.

No texto *os jaguapitãs*, além de serem apresentados indícios da apropriação e criação de histórias indígenas, o narrador dirige-se ao leitor fazendo uma referência aos outros textos presentes na obra como sendo um “bestiário”:

Dos cadernos do sertanista, retiro um outro monstro indígena, além dos já detalhados neste bestiário – é o jaguapitã, “cachorro vermelho” em tupi-guarani.

O jaguapitã possui um par de olhos de ouro raiados de sangue e é como se coubesse neles uma impossível paisagem.

Nenhum parentesco com as paisagens terrestres, as paisagens toda curvas refletidas nos olhos abaolados do jaguapitã macho. Visões encantadas, ilhas de outros mundos, rios de mel.

Tirando esta minúcia francamente essencial, o corpo é o de um cachorro simples. Só que de um vermelho rubro e muito intenso, quase cantante.

Os kadiuéus, ainda segundo o sertanista, têm no jaguapitã uma fé cega – dessas que amolam a faca até o fio cortar o vento. Nem poderia ser de outro modo – ele, o jaguapitã, é, já em si, o alimento e motor da Fé, pois só aparece para quem está necessitado. Dela, sobretudo aos índios que, acometidos de irremediável engano, acabam abandonando a tribo e se enfurnando nos perdidos da Floresta – batidos de susto e grito.

E é por isso que ver um jaguapitã constitui tarefa difícil, quase impossível, pelo simples fato de que os jaguapitãs – antes que os desvelem a nossa curiosidade – são azuis e facilmente se confundem à cor do dia.

Basta que um, somente um desses índios sem esperança, não mais retorne, para que de novo se dance no centro da maloca as louvações dos primitivos kadiuéus ao jaguapitã – o jaguara cor de sangue, cujo olhar fulvo, carregado de paisagem, passeia e insistente brinca de serviçal de Deus no azul mais ancho. (BUENO, 1999, p. 69-70).

É evidente a presença neste texto de um narrador em primeira pessoa, dialogando diretamente com o leitor. Porém de que forma esse receptor deve interpretar a informação que sugere o narrador quanto ao gênero textual? Anteriormente foram apresentados os conceitos de Bestiários e suas peculiaridades, Wilson Bueno parece se “encaixar” a esta forma narrativa?

O que foi verificado no primeiro capítulo é que nos Bestiários além dos animais, reais ou imaginários, descritos por meio da escrita, eram representados também visualmente, havendo então uma sintonia entre estas duas formas distintas de arte.

Contudo, percorrer e examinar minuciosamente cada uma das expressões verbais que marcam estas duas páginas e também grande parte das demais narrativas presentes na obra, é de certo modo, enxergar esses animais, mesmo que este em especial possa ter nascido do nome de uma pequena cidadezinha no interior do Paraná, próximo ao local de nascimento do escritor Wilson Bueno e de suas histórias, fato este divulgado pelo mesmo em entrevista concedida ao crítico de literatura Marcelo Pen:

E onde nasci, a 40 km de Jaguapitã, uma cidadezinha do norte paranaense, a mitologia zoológica era o brinquedo de adultos e crianças.

Ali, o meu primeiro contato com os bichos, sua mística, o zoomundo contíguo às nossas existências miúdas de bichos também, claro; bichos rurais em permanente perplexidade frente a tudo e a todos. Meus pais eram lavradores, quase índios, e a minha zoolatria começa aí. Eu não tinha brinquedos, brincava com as histórias de bichos que minha mãe me contava. Eram brinquedos no imaginário, imaginados, virtuais, você me entende? Brincava sonhando... (BUENO, 2007, Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>.).

Wilson Bueno fala na entrevista sobre a origem de sua adoração pelos animais. As brincadeiras que acabam transformando também sua terra em mais um dos integrantes deste “bestiário”, neste momento um traço de suas memórias, um dos registros que marcam a literatura contemporânea.

No entanto, conseguir visualizar estes pequeníssimos animais que surgiram do imaginário, não significa, porém, compreendê-los. Eles parecem representar o sentimento mais forte da fé humana. Estaria nesse sentimento de fé, o ideal de um mundo melhor? Mundo em que realidade e imaginação se completam criando novos significados?

Portanto, “ver um jaguapitã, constitui tarefa difícil, quase impossível”, pois cada vez mais somos observadores de um mundo em que as informações são abundantes e muito rápidas, e não há mais tempo para os devaneios dentro da civilização, talvez por esse motivo eles sejam uns monstros indígenas, pois estes ainda preservam algumas de suas crenças e rituais, aceitando a existência daquilo que pode não ser visto.

Aparecem então, no texto *os guapés* outros animais conhecidos pelos índios, desta vez do Alto Amazonas,

O que comove nos guapés é o tamanho: micro-cães menores do que um camundongo doméstico, são em tudo idênticos aos jaguaras que povoam as malocas de pulga e uivo.

Intensos, mínimos, replicantes, latem muito, principalmente quando em fuga, um latido agudo e aflitivo feito agulhas a crivarem vosso tímpano.

Quem nos dá ciência dos guapés são os índios kaxuianas, do Alto Amazonas, descrevendo-os como pequenos monstros traiçoeiros capazes de penetrar a vagina das mulheres grávidas, se dormem desprevenidas, e aí então motivando um desastre de conseqüências imprevisíveis – sobretudo com a furiosa devoração do feto baixo esganiçadas mordidas.

Segundo alguns sertanistas, não há, contudo, espetáculo mais desconcertante do que flagrar, no oco de velhas árvores ou em buracos cavados próximo à barranca dos rios, uma ninhada de guapés jovens – os microscópicos filhotes agitando os rabinhos, enroscando-se e mordendo-se uns aos outros ou disputando, das cadelas, as tetículas inverossímeis.

Ao pressentirem movimentação estranha, ganem e uivam, em fuga, desaparecendo sob o mato rasteiro, como se nunca, em tempo algum, houvessem existido. (BUENO, 1999, p.15-16).

Há neste texto a apresentação de um outro animal chamado de monstro, cuja significação vocabular o define como um ser fantástico, da mitologia ou da lenda, e que chega ao nosso conhecimento por meio dos índios.

Os guapés são apresentados pelo narrador como seres minúsculos, mas capazes de gigantescas atrocidades e dotados de um latido ensurdecador.

O texto é descrito com base em um contraponto: a vida e a morte. O feto que representa a vida, sem ao menos ter entrado em contato com esta, é devorado por um monstro, quando a mãe dorme desprevenida. O que pode ser esse dormir desprevenida? Estar desprovida de roupas íntimas? Ou estar desatenta à possibilidade de um ataque enquanto dorme?

Porém, mais desconcertante que o ato descrito acima, é contemplar uma ninhada de guapés jovens, possivelmente por sua capacidade devoradora, que próximos à barranca do rio, podem por ali nadar e destruir muitas outras vidas uterinas.

Porém, o narrador deixa transparecer que a situação acima não é mais “comovente” do que o tamanho desses animais: “micro-cães menores do que um camundongo doméstico”, como se a “devoração” dos fetos fosse um ato menos

importante, ou fosse mesmo um “dever-ação” desses pequeninos monstros, já que a palavra devoração não faz parte de nosso vocabulário.

Animais de nomes bastante estranhos e também relacionados aos indígenas são *os kwiuvés*:

Catito e roliço, o kwiuvé é mais um gnomo das florestas brasileiras do Alto Goiás. Medindo em torno de vinte centímetros de altura, exibe contudo rotunda pança inteiramente pintada a urucum.

No lugar do sexo, os kwiuvés machos têm um dedo e as fêmeas, uma pequena boca sem dentes.

Quem nos descreve o gnomo índio é o antropólogo Sérgio Oliveira, que viveu muitos anos entre os kraôs, estudando seus usos e costumes – do modo como morrem aos modos de morrer, o que é outra (excitante) história.

Segundo Oliveira, nos rituais dos kraôs, acompanhados de intensa fumaça da *cannabis sativa*, os kwiuvés se abraçam e se beijam, dedos e bocas, panças e seios, com a delicadeza de bichos entretidos tão só e exclusivamente – toda a existência – nos jogos e mimos de amar. (BUENO, 1999, p. 25-26).

Temos aqui um narrador em primeira pessoa, mas do plural, afirmando que esses animais estão sendo descritos pelo antropólogo diretamente e ao mesmo tempo para o narrador e para nós leitores.

Os animais são gnomos, personagens sobrenaturais que habitam o interior da Terra e tem sob sua guarda minas e tesouros, mais um dos que povoam as florestas brasileiras do Alto Goiás, um lugar místico e montanhoso.

Esses gnomos são divididos em machos e fêmeas, porém não nomeados por *os kwiuvés*, pois na língua portuguesa é comum a utilização do artigo no masculino para designar os dois gêneros de uma mesma espécie, a masculinização da língua, apesar dos machos terem um dedo e as fêmeas uma pequena boca sem dentes no lugar do sexo.

O narrador utiliza o recurso da inserção de um nome e profissão já explicitados anteriormente para dar maior credibilidade à sua invenção incorporando aspectos de uma realidade já conhecida, para que o leitor acompanhe o raciocínio do narrador tendo uma impressão do verdadeiro, novamente o conceito de verossimilhança, portanto,

Os contemporâneos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo não as marcas das leituras que precederam a nossa, mas os sinais indeléveis, não sujeitos ao apagamento, de um tempo que é o nosso, sem o qual não é possível, ou seja, não cabe o projeto do nosso ser, e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas

culturas que atravessaram de um jeito íntimo e de um modo em que a proximidade é integral (ou mais simplesmente na linguagem, ou nos costumes). (BELON, 2006, p. 40).

Wilson Bueno é um escritor que delinea os traços e marcas de sua geração. Sua obra ao mesmo tempo em que segue um gênero clássico, o reescreve de um jeito único, seus bichos são algumas vezes verossímeis, ao mesmo tempo em que são insólitos e inimagináveis.

Os kwiuvés, homens e mulheres, machos e fêmeas, masculino e feminino, cultivam sobretudo seus rituais, acompanhados de drogas, que pode ser também uma metáfora da embriaguez do amor, do ato de aproximação, tornando-os mais suscetíveis à entrega amorosa, sem preconceitos ou medos.

Outro pequeno ser atrai a atenção do leitor por seu nome: *os ypsilones*. São apresentados neste texto igualmente como pequenos monstros,

Só um longo pescoço, e as duas curtas perninhas, dada a dúvida, ainda que invertidos, ficaram sendo mesmo os ypsilones.

Com menos de cinco centímetros de altura, são monstrículos magros e bem ingênuos. Não podem ver uma poça d'água e já se atiram nela, álacres, falando alto e fino, num bulfício de seres esguios que mergulhassem, brincando, para a morte.

É que os ypsilones não sabem nadar, ainda que a água exerça sobre eles um fascínio assim enlouquecido e kamikase.

Dá pena ver, depois das chuvas, como que correm, uns atrás dos outros inocentes, aos vivas e urras, as mínimas perninhas sustentando os desproporcionais pescoços, ah, ao revés, os ypsilones, atraídos, em rigor e sarabamba, por aquilo que definitivamente os mata.

Mal a água lhes encubra o acéfalo corpo e já retornam, exangues, à superfície da poça, pernas e pescoços desarticulados, bambos, tolíssimos em sua morte mínima – ciscos, tronchas larvas tímidas em forma de Y boiando ao barrento suor das cavas. (BUENO, 1999, p. 39-40).

Brincar com as palavras, as letras é uma constante nas obras do escritor paranaense. A letra y é transformada aqui em um “monstrículo”, neologismo criado para dar ênfase ao tamanho do ser. É importante analisar esta questão, pois em geral seus seres são pequenos, talvez pelo tratamento insignificante e banal porque as coisas estão tendo no mundo midiático.

Há neste texto outro tema freqüente, a morte. Esses monstros são suicidas, pois apesar de saberem que a água os mata, correm em sua direção e mergulham. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (2005, p. 15).

É possível refletir então sobre o fato de que cada vez mais a língua é um sistema híbrido, que mistura culturas, como as de origem hispânica, norte-americana e indígena. O Brasil visto como um país fronteiro, que possui relações estreitas com vários “vizinhos”, tende cada vez mais à mixagem em que

Segundo Donaldo Schüller a hibridez floresce nas culturas empurradas para a margem. Lançados à periferia, se misturam estilos, línguas, costumes. “Como exigir pureza do que nasceu impuro étnica e literariamente? (...) A renovação vem das sombras, da margem, do mundo em movimento, de discussões rebeldes à gramática e à lógica. O híbrido mistura cores, idéias e textos sem anulá-los”. (BERND, 1998, p. 18).

Portanto, há na obra de Wilson Bueno essa hibridez, quando no texto *os ypsilones* há a associação da morte por meio da água, esse mergulho vem significar uma nova fase de vida, progressiva, por meio da mistura de línguas, já que esta letra do alfabeto, que havia deixado de fazer parte do sistema ortográfico vigente na época de publicação da obra, é novamente incorporado por meio de uma outra cultura, a hispânica, que a cada dia ganha mais espaço no país.

Para reforçar mais a idéia de híbrido, o texto *os nácares* mostra a presença do escritor argentino Jorge Luis Borges na literatura,

Estes pequeninos monstros vibram em exclusivo na ausência de luz. Inteiramente nacarados, são do tamanho de um punho fechado de homem e agitam-se, na sombra, estrepitosos e muito leves.

Há registros que dão os nácares, de par em par, saltitantes e inverossímeis, pululando os cantos das casas senhoriais ou dos velhos apartamentos.

O escritor Jorge Luis Borges, zoólátra profissional, confidencia que, já inteiramente cego, certo entardecer em Maipú, chegou a ver nitidamente um casal de nácar entre o pé de uma mesa e a base de uma poltrona.

Mexiam-se, invisíveis aos olhos – cheios de luz – dos que enxergavam e, segundo Borges, nunca jamais poderiam supor que os testemunhassem em sua ingenuidade escondida, os olhos leitosos de um poeta cego, às quinze para as seis de um demorado crepúsculo em Buenos Aires. (BUENO, 1999, p. 27-28).

Este texto tem como testemunho da existência de mais esses animais, o escritor Borges e é publicado em *Jardim Zoológico* no ano do centenário de nascimento do escritor argentino.

Como poderíamos pensar aqui a presença desse importante escritor? Como uma inserção simplesmente ingênua? Ou como uma relação literária dialógica? Um escritor que está inserido praticamente no mesmo contexto sócio-histórico-cultural, o faz consciente de que quando se refere a um passado próximo, escrevendo sobre Borges, está retornando àqueles que foram anteriores a ele, pois é um leitor-escritor e crítico contemporâneo.

Quando o narrador diz:

O escritor Jorge Luis Borges, zoólátra profissional, confidencia que, já inteiramente cego certo entardecer em Maipú, chegou a ver nitidamente um casal de nácar entre o pé de uma mesa e a base de uma poltrona. (BUENO, 1999, p. 27).

E ainda continua afirmando que eles, os nácares, “mexiam-se, invisíveis aos olhos – cheios de luz – dos que enxergavam”. Há aqui uma característica de texto contemporâneo, que faz um retorno ao passado, porém não mais um retorno nostálgico, mas sim utilizando a ironia como figura de linguagem, quando trata das características físicas do escritor argentino.

Essa escrita pode estar se referindo que aqueles que não enxergavam (ou não enxergam) literalmente, como o consagrado escritor da Rua Maipú, tinham (ou têm) vantagens maiores até do que aqueles que enxergam realmente, pois nem mesmo essa “limitação” física fez com que Borges deixasse de ser um escritor de “visão”.

E pensando no último termo do parágrafo anterior, é comprovado que Borges, escritor alvo de muitas críticas quanto à sua alienação em relação à História, foi um homem interessado nas questões de sua época, reconhecimento este que chegou somente nas décadas de 1980 e 1990, a partir da releitura de sua obra (PINTO, 2006, p. 40-2). E a respeito desta reflexão chega-se à narrativa de Wilson Bueno, que introduz o escritor argentino como forma de reconhecimento e dá voz a ele, o que podemos inserir no que Ricardo Piglia (2001, p. 34) chama de “desplazamiento”, uma de suas propostas para o próximo milênio na qual o escritor vai até o outro para que o outro diga a verdade do que sente, funcionando como um condensador da experiência.

Outro fator interessante é a forma como é classificado Jorge Luis Borges “os olhos leitosos de um poeta cego” (BUENO, 1999, p. 27). Tal expressão nos remete novamente à questão dos limites existentes entre as variadas formas de arte, dos gêneros literários, que estão se fundindo, pois é conhecido que Borges não foi somente poeta, mas ensaísta, contista, um escritor que privilegiou as narrativas curtas (HOSIASSON, 2006, p. 43). Então, o poeta o qual afirma o narrador de *os nácares* é mais uma aproximação entre a “linguagem poética”, que ele mesmo utiliza, por meio da sonoridade com o uso de freqüentes e constantes “ss”. É, portanto, perceptível aqui o enfraquecimento das fronteiras entre o que é considerado como texto poético e o que não o é.

Um dado bastante relevante é quando *os nácares* são comparados à “pequeninos monstros”, há aqui um paradoxo, pois o emprego do vocábulo “pequeninos” parece representar um ser inofensivo, que pode ser doce e frágil, porém quando usa a palavra “monstros” que segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 615) pode ser a “imagem de um certo eu, esse eu que é preciso vencer para desenvolver um eu superior”, pois eles “vibram exclusivamente na ausência de luz”.

Esse diálogo literário surge no texto então para reforçar a importância de Jorge Luis Borges para a literatura, um escritor capaz de “ver” o que não se é possível enxergar.

Esses animais podem ser então produtos da imaginação ou talento, para reescrever a epígrafe de T.S. Eliot, que independente do lugar em que surge, a capacidade de imaginar e escrever pode estar presente tanto “nas casas senhoriais como nos velhos apartamentos” (BUENO, 1999, p. 27), o que representa a inserção das literaturas marginais em representantes do universo, pois já que as fronteiras estão

enfraquecidas, há que se pensar sobre o que propõe Piglia (2001, p. 16) que devido às diferentes formas de valorização da obra literária, e que não só a arte em si é valorizada, mas também o papel do escritor como agente social e político participativo, e aqui é o lugar de Wilson Bueno.

Com o pretexto de escrever fábulas, ou mesmo de dar continuidade ao trabalho iniciado em épocas clássicas, o escritor paranaense insere reflexões sobre a literatura contemporânea, fazendo uma releitura do passado, valorizando importantes nomes da literatura.

E, em meio a tantos animais, masculinos, ou pelo menos tratados como masculinos, pelo uso do artigo masculino plural, há um grupo aparentemente feminino, *as yaras*,

Bichos só encontrados na banda oriental do Paraguai, as yaras são exclusivamente femininas. A rigor, constituem exemplares perfeitos de réptil hermafrodita, mas como para os índios inexistia esta mediação – e tão só o limitado império dos dois sexos – as yaras serão sempre as yaras – fêmeas, femininas, serpentes emplumadas, os olhos de moça e o recurvo par de presas que apunhala os apaixonados.

Zoolatras chilenos que pesquisaram o mito na aldeia de Soledad, encontraram histórias de homens que engravidaram a yara, acrescentando ter dela nascido, algum tempo depois, uma espécie feroz de cobra – curta e grossa, a qual, por cega, atira-se, odiosa, em qualquer direção. Parecida a um cão em fúria.

As yaras costumam enrolar-se ao galho mais baixo das árvores, em paciente espreita – o índio virgem tremerá, ante os olhos delas, verdes, fatais como os olhos de uma mulher, e será ele que a yara há de esperar, noite e dia, a sua presa.

O sexo das yaras é uma fenda oblíqua ao meio de seu coleante corpo de jibóia. Ali os homens jovens são felizes.

Para o poeta Helio Veras, e também para o paraguaiólogo Fábio Campana, o que mais chama atenção na yara é que, sendo fálica, facilmente se inscreva entre os grandes mitos feminis do extremo oriente paraguaio, o que recoloca as serpentes – de qualquer tamanho – no âmbito de um símbolo do qual nunca deveriam ter saído: o de eixos femininos, sua mais exata ciência.

As yaras enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam, os duros mamilos entumescidos e o abrasado calor à altura da pélvis, yaramichimira'yotekemi, de um modo ritmado e contínuo, yaramichimira'yotekemi, até a síncope, yaramichimira'yotekemi, a síncope com que pela quinta vez decaem do paraíso.

As yaras não respondem, limitando-se, a emitir uma que espécie de modulado assovio. Não, a ninguém chamam, as lânguidas yaras; pelo contrário, choram, as esta hora do entardecer choram, um tom grave de flauta, ou o balir de um cervo em agonia. (BUENO, 1999, p. 51-3).

O narrador cita neste texto a existência de animais que vivem no Paraguai, país formado por uma população predominantemente indígena. As yaras são apresentadas

como sendo exclusivamente femininas, apesar de constituírem “exemplares perfeitos de réptil hermafrodita” (BUENO, 1999, p. 51), pois, segundo o narrador, para os índios não existe a relação hermafrodita, então, se deduz que ou se é feminino, ou se é masculino.

Convencionou-se, portanto, que o sexo masculino desse animal fosse esquecido, salientando-se sua feminilidade.

As yaras surgem com várias características feminis, “os olhos de moça e o recurvo par de presas que apunhala os apaixonados” (BUENO, 1999, p. 51), mas que as tornam perigosas; são como “serpentes emplumadas” ou ainda, cobras disfarçadas, o que pode dar margem a uma interpretação figurativa, de que essa personagem tenha capacidade para enganar, ludibriar.

A existência desses animais está condicionada a um mito, ou a uma narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários, em que homens engravidam essas yaras, nascendo delas “uma espécie feroz de cobra”, dita “curta e grossa”, atribuindo-lhe então um duplo sentido: pode estar se referindo ao seu tamanho e largura, ou à uma qualidade humana, na qual pessoas “curtas e grossas” são aquelas que dizem o que querem, diretamente, sem medir as expressões e suas conseqüências.

Esse sentido metafórico parece o mais adequado em virtude do animal atirar-se de forma odiosa em qualquer direção, ou seja, sem pensar e enxergar verdadeiramente fatos e possíveis seqüelas.

Essas serpentes esperam então pacientemente a chegada do índio virgem, enrolada ao galho mais baixo das árvores, que terá medo, diante de seus olhos verdes, talvez perante o medo de ser violado, já que a virgindade representa a pureza, a inocência, é possível pensar na questão histórica, quando esses mesmos índios, habitantes das Américas, foram enganados pelos colonizadores, trocando mercadorias, que no início pareceram interessantes, mas que com o passar dos tempos, sofreram graves conseqüências dessa aparente amizade, como a exploração continuada e a destruição de seus espaços, como se fossem eles os invasores.

O narrador descreve então os órgãos genitais como uma abertura reta no meio do corpo, dizendo que ali os homens jovens são felizes, como se em um pequeno momento, houvesse tido algum tipo de recompensa, de regozijo.

Mas surge a averiguação, por meio do poeta Helio Veras e do paraguaiólogo (um neologismo) que nesse mesmo animal, feminino, há o falo, o órgão sexual

masculino, o qual a inscreve entre um dos grandes mitos feminis, pois é facilmente constatável que o masculino desloca o feminino do que deveria ser o centro, sobrepondo-se sobre este até mesmo no uso da linguagem.

Portanto, esses “índios” as chamam, numa inventada melodia, mesmo sabendo quais prejuízos este ato pode causar-lhes, chegando a uma perda temporária de consciência, pois querer tê-las é perder o pouco que ainda resta a esta civilização, sua cultura, que atualmente se querem preservadas pelo sistema, tendo como provável causa um sentimento de culpa proveniente de gerações anteriores.

Essa culpa se instaura também no âmbito da linguagem, na qual, as *yararás* choram, mas não respondem, sabendo que não há mais solução para essa mudança, mas que podem ser observadas ao menos no plano literário, no qual podem ser “exclusivamente femininas” apesar de que os falantes e usuários da língua muitas vezes as querem masculinas.

Wilson Bueno é, então, um escritor que relaciona as questões de seu tempo, as ambigüidades da língua, sua fragilidade e também sua força. Numa obra em que todos os outros animais se apresentam masculinos, mesmo quando é perceptível a existência de dois gêneros, o leitor é levado a perceber que *as yararás* estão ali para representar um gênero, o “feminino” porque é o único acompanhado de um marcador exclusivamente feminino, o “artigo feminino”, mesmo que esteja designando um grupo, pois em geral, quando se trata de masculino e feminino o comum na língua portuguesa é grafar os dois com o artigo masculino, tanto que na sociedade contemporânea a palavra “os homens” é utilizada para designar todos seus habitantes, homens e mulheres, sem nenhuma distinção.

3.3. – A invasão do individual

A terceira e última obra a ser analisada denomina-se *Cachorros do Céu* (2005) editada pela Planeta e que fez com que Wilson Bueno estivesse entre os dez finalistas de um dos maiores prêmios de literatura no país, o prêmio Portugal Telecom de Literatura 2006.

Este livro é bastante diferente dos demais, primordialmente com relação à apresentação visual. A capa possui as indicações pertinentes, autor, obra, editora e uma ilustração e a contracapa possui “apenas” uma grande ilustração. O interior da obra é também recheado pelas ilustrações de Ulysses Bôscolo, que ora se querem mostrar tremendamente representativas, ora exageradamente confusas e incompreensíveis.

Antes de iniciar uma possível análise das figuras presentes na capa e quarta-capa, é importante refletir sobre o título dado à obra. Para tanto recorreremos ao *Dicionário de Símbolos* (2005) para buscar o significado da palavra “cachorro”, sendo encontrado, porém, somente seu sinônimo cão, que:

está ligado à trilogia dos elementos terra-água-lua, dos quais se conhece a significação oculta, fêmeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental, tanto ao que concerne ao conceito de inconsciente, quanto ao de subconsciente. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 176).

E o substantivo céu, que é o

Símbolo quase universal que exprime a crença de um Ser divino celeste criador do universo e responsável pela fecundidade da terra (graças às chuvas, que ele despeja). Tais seres são dotados de uma presciência e de uma sabedoria infinitas, as leis morais e, frequentemente, os ritos do clã foram instaurados por eles durante uma breve passagem pela terra. Velam pela observância das leis, e o raio fulmina aqueles que as infringem. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 227).

Vemos então a união de um animal que vem representar o conhecimento do inconsciente e do subconsciente com o céu que representa o poder, são animais que vigiam se as leis instauradas estão sendo cumpridas, “leis morais” que indicam os caminhos para aqueles que se encontram na terra. Tal associação nos remete à questão moralizadora presente nas fábulas desde a Antigüidade.

No entanto a epígrafe eleita para abrir a obra e indicar seu conteúdo é de Ovídio, “Se os bichos falassem, nada diriam”. Uma possível leitura é a de que o escritor não tem a mesma intenção de transmitir moralidade por meio de seus textos, mas sim afirmar que os bichos não têm nada de diferente a dizer, pois nem mesmo os homens, que são “racionais”, ou, pelo menos, que têm a capacidade de raciocinar, não estão conseguindo

fazê-lo. Ovídio foi um autor, nascido em Sulmona, na Itália, no ano de 43 a.C., considerado um dos maiores poetas de todos os tempos, autor de *Metamorfoses*, livro dedicado à transformação, uma espécie de versão mitológica da história natural, dividida em 15 livros, onde a narrativa, posta em ordem cronológica, praticamente não se suspende. Trata o poema da mudança dos homens em animais, plantas e minerais, que se arrasta desde o princípio dos tempos, quando o caos ainda dominava as coisas.

Este escritor do início da era Cristã é lembrado por Wilson Bueno em entrevista concedida ao crítico Marcelo Pen (2007), na qual o escritor paranaense afirma que deve seu livro não só à sua infância, marcada por intensidades zoológicas, mas a Ovídio e Monterroso, e dizendo ainda que este último, apesar de muito interessante, é desleixado no trato com a linguagem.

É, portanto, bastante comum na contemporaneidade, a relação clara entre o escritor e suas amizades literárias, que se fazem presentes na leitura do texto, seja pela temática, ou pelo tom que impera nessas narrativas.

As abas do livro são escritas por Ivo Barroso, ensaísta, poeta e tradutor. André Gide, Charles Baudelaire, Italo Calvino, T.S. Eliot, Umberto Eco, William Shakespeare são alguns dos nomes da literatura universal cujas obras em língua portuguesa devemos às traduções de Ivo Barroso.

E pensando no texto de Bueno como um todo, Barroso afirma que o livro *Cachorros do Céu* (2005),

...é um fabulário, mas no mau sentido da palavra, pois, nele, longe de os textos se revelarem morais, são escárnios desmoralizantes em si mesmos e desmoralizadores das intenções construtivas das fábulas convencionais. (2005, abas).

Ivo Barroso apresenta a obra ao leitor ao mesmo tempo em que faz uma análise dessa narrativa, ou ainda, das muitas narrativas que compõem esse fabulário, indicando algumas possibilidades de interpretação.

Depois dessas informações como poderiam ser analisadas então as ilustrações da capa e quarta-capa dessa obra? Ulysses Bôscolo ilustra uma pegada ou uma pata de animal, reforçando a idéia da marca que está ainda muito presente no universo das pessoas que conhecem as fábulas tradicionais, em seu aspecto clássico, moralizante, cravado em suas memórias.

Porém a quarta-capa sugere um animal que mais se assemelha a um cachorro, com aspecto feroz, como se quisesse morder ou destruir toda aquela concepção de fábula à qual estamos habituados, já que se situa no espaço normalmente reservado a uma síntese ou apresentação do livro.

A cor escolhida parece também ter um importante significado, já que o azul é

a mais **profunda** das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito (...) É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (...) o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 107, grifo do autor).

A cor azul, simbolicamente ligada à imaginação, ao sonho, está muito próxima à idéia contida no título da obra e seu conteúdo, em que esses “cachorros do céu” nos fazem passear pelo caminho infinito das reflexões.

Apesar dos cachorros serem a porta de entrada para este mundo animal, o interior da obra é repleto de muitas outras espécies animais, que agora, além de terem seu devido lugar marcado no índice do livro, são individualizados, ou seja, cada animal é nomeado, mesmo que em alguns momentos esse nome seja a transformação do nome comum em nome próprio.

A constatação do parágrafo anterior pode ser verificada na transcrição do texto *Dúbia Esperteza*,

Encontraram-se o Macaco, a Raposa e a Coruja. Teimava porque teimava o Macaco (ah, o Macaco!) que, de todos os animais da Floresta, era ele decididamente o mais sábio. E argumentava num solilóquio velhaco, sentado no galho mais baixo de gorda e atarracada macieira: “Você, Raposa, se fosse mesmo inteligente não seria presa fácil dos donos dos galinheiros; e você, Coruja, não se faria de imóvel quando todo mundo sabe que você voa...”, riu, contra os demais, o Macaco, orgulhoso de sua esperteza. E quanto mais ria mais esperto se achava.

E riu tanto, mas tanto e tão alto e tão estridente que – não deu outra! –, uma onça que por ali rondava surgiu diante dos três, como se aparecesse do nada. A Coruja bateu asas e ganhou a copa mais alta da árvore; a Raposa, célere, escapou para o mato mais espesso; e o Macaco (ah, o Macaco), numa só bocanhada foi devorado inteiro. (BUENO, 2005, p. 68-9).

Nesta fábula, a palavra macaco, não é mais um simples substantivo comum, mas indica um ser único, é um indivíduo, o “Macaco”. O mesmo procede com as demais personagens da narrativa, a “Raposa” e a “Coruja”, exceto a onça, que é apresentada como uma onça, portanto, é desconhecida, podendo ser qualquer uma que passava no momento.

Percebemos que o escritor está totalmente atento a todos os detalhes de construção, começando pela escolha dos personagens, que carregam um sentido simbólico. O macaco, que por si só é “conhecido por sua agilidade seu dom de imitação, sua comicidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 573), e que nem mesmo essa agilidade o privou de ser devorado pela onça, que aparece na narrativa “... como se aparecesse do nada.” (BUENO, 2005, p. 69), esperta, rápida e silenciosa, para se saciar com os desatentos. Vemos então que esta característica própria do animal na simbologia é rompida justamente para que a ironia seja perceptível.

A personagem Raposa representa um ser

Independente, mas satisfeito com a existência; ativo, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolto, ele encarna as contradições inerentes à natureza humana (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 769).

e que usou mais de sua desenvoltura e astúcia no momento crítico, e a Coruja, que é o símbolo do conhecimento racional (Ibid., p. 293) conseguiram escapar ilesas colocando em prática suas qualidades implícitas no nome próprio, no qual a

...significação do Nome Poético será entendida como um subterfúgio para apreender indiretamente a ideologia do texto. O fonismo do nome, ou o seu grafismo, será explorado para reforçar o sentido global do <<corpus>> no qual se insere. (RIGOLOT, 1982, p.139).

Percebemos então animais preocupados e concentrados apenas em si mesmo, saindo em disparada quando algo está prestes a acontecer com o outro, principalmente quando o outro se considera o mais esperto de todos. Desconfiamos, portanto, que Wilson Bueno não tem a intenção de dizer que esta é a melhor saída para as situações

que vivenciamos “o efeito moralizante”, mas talvez, seja essa a situação mais corriqueira, com o que realmente convivemos em nossa “quase sempre insensata vida dita humana” (PEN, 2007, Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>.).

Refletindo mais sobre a questão do diálogo entre o contemporâneo e o clássico, percebemos que as narrativas podem assumir com o passar do tempo e lugar, uma estrutura superficial aparentemente igual, porém, quando se adentra no texto, os valores a serem tratados são diferentes pelo contexto, e mesmo com relação à estrutura, a forma como se comportam os personagens não é a mesma. Nas fábulas clássicas, o narrador conta a história nos dando apenas uma possibilidade, a de receber a mensagem e praticar o bem.

Com a fábula de Wilson Bueno o que pudemos perceber é que ele nos faz um convite à reflexão, que sentimos por meio da escolha do cenário, a macieira, símbolo do “conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 573), escolher um caminho, tendo plena consciência de que sempre se pode decidir, principalmente quando está em questão valores humanos, que mesmo que às vezes sejam escolhas insensatas, podemos fazê-las e não serão fábulas moralizantes que irão fazer com que as pessoas mudem sua forma de pensar, já que este é um direito assegurado a todos pela Constituição.

Em dois momentos desta curta narrativa o narrador nos transmite a expressão que aparece entre parênteses “ah, o Macaco!” a qual se mostra também presente em várias outras fábulas do mesmo livro, o que nos faz pensar que o escritor não tem a intenção de nos transmitir aquela “velha” questão da moralidade presente nos conceitos de fábula apresentados no primeiro capítulo, o que ele deixa explícito que toda aquela “história” só acontece no reino dos bichos e não com as pessoas, mas com “o Macaco”, fazendo então uma ironia, um jogo com o leitor, mostrando que assim como o mundo se transforma, as formas de escrita passam também por esse mesmo processo de atualização, que é demonstrado desde a leitura da epígrafe do livro.

Portanto, introduzindo dessa forma sua narrativa o autor estabelece o que Umberto Eco (2004, p. 81-85) chama de “acordo ficcional”, por meio do qual o leitor aceita a idéia de que os bichos não têm nada “de diferente” a dizer mesmo, ou seja, o leitor “finge” que o que está sendo narrado é de fato uma verdade, encerrada dentro de um universo ficcional, mas sempre atrelada ao mundo real.

Os animais, dentro do mundo ficcional de Wilson Bueno, estão ali, portanto, possivelmente para representar as ações ou a falta de ações humanas. Ao lermos suas fábulas aceitamos, por exemplo, que os animais falam, pensam e possuem várias outras características pertinentes aos seres humanos, muitas até negativas, dessa forma entramos num “bosque de ficção” (ECO, 2004, p. 83-91) em que podem estar mescladas situações verossímeis, tanto quanto inverossímeis. E para tanto Eco afirma que

Esse é o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual. A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério [...] Portanto, parece que os leitores precisam saber uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional.

E neste sentido o texto *Dog, o Facínora* é bastante representativo:

A tarde em que Dog, o Facínora, apeou de seu cavalo em frente ao *saloon* de Rabbit, o Coelho Anão, todos os que se encontravam dentro ou fora da taverna temeram dele, de Dog, o Facínora, o duro previsível olhar.

O corpo apoiado ao balcão, o fino bigode e a ausência de dois molares quando abria o riso astuto – mais para hiena do que para cão – desenhavam a silhueta que sempre lhe pertencera, a sua figura – forasteiro, errante, matador contumaz daqueles oestes de outrora. Uma mão no coldre, outra no palito entre os dentes, Dog, o Facínora, observou em torno – vagaroso, ferino, quase cruel.

No bar repentinamente vazio, apenas Rabbit, o Coelho Anão, fingia limpar o balcão, os braços alcançando com esforço a gasta madeira, as patinhas tridáctilas um pouco trêmulas, ou varrendo o salão, perfeitamente pronto a atender de Dog, o Facínora, o que exigisse ali a sua fama e vingança, seu denodo e incalculável história. Não, Dog, o Facínora, não nascera o matador impenitente em que se tornara depois que lhe atropelaram o pai e levaram-lhe a mãe os homens da carrocinha. Agora não tinha para ninguém. Sabíamos todos, liquidava um mais afoito como se liquidava uma mosca, aproximando do lábio, depois do estrago, o cano do revólver, para soprar dali, *blasé* e muito cândido, a fumaça. Com a unha riscava na coronha a marca de um novo cadáver.

Dá-se que a tarde não é só de silêncios e o *saloon* deserto com um Rabbit dentro esperando as ordens. Não tendo conseguido sair a tempo, debaixo de uma mesa o Jaboti encolhe-se todo, a cabeça guardada, imóvel, mineral, uma espécie de bacia virada para baixo. Próximo dali, o Macaco – que, sem vencer a curiosidade em conhecer Dog, o Facínora, também acabara restando no bar – não sabe o que fazer, debaixo de outra mesa, de onde, sem perceber, o Coelho Anão acaba de retirar a toalha.

No passeio do ríspido examinar em torno, Dog, o Facínora, topa com os dois olhos assustados do Macaco debaixo da mesa e, antes que peça a Rabbit, o Coelho Anão, o uísque de milho curtido em guizos de cascavel, seu preferido, num átimo, fulgurância de segundos, descarrega contra o teto o revólver. Não foi necessária

nova cena para que, vacilante e muito magro, o Macaco, que era bem preto, deixasse o esconderijo.

Arrastando-se até onde eram as enlameadas botas de Dog, o Facínora, dispensável informar que o Macaco pediu perdão por existir e alegando atrapalhos no trabalho justificou não ter deixado o bar, como os demais, porque precisava desvirar, veja ali, senhor Dog, aquela bacia.

O Jaboti, que não estava morto nem era surdo, teve medo de seu destino.

Já entornando o copo de uísque e deixando brincar na boca um guizo novo de cascavel, Dog, o Facínora, intimou, o guizo na boca tornando a fala um pouco atrapalhada – “Então fai lá e chenta de novo disvichá a baxia”. E o Macaco, se fazendo de desentendido, correu até a mesa mais próxima do portão vai-e-vem da saída – “Chentar aqui, baixio, de novo? Chentá? Chentei...” O guizo mastigado, e devidamente engolido, Dog, o Facínora, então foi claro: “Mandei tentar de novo desvirar a bacia...”. E, antes que o Macaco explicasse que ela não desvirava, O Jaboti inventou de pôr a cabeça para fora, temeroso de que seu casco não virasse um chuveiro. E assim ficou, os olhos fechados, a cabecinha rósea e tesa fora do casco feito uma espada.

De novo, súbito, Dog, o Facínora, sacou do revólver, mas já senhor da fuga, o Macaco não se conteve, ao mesmo tempo em que saía correndo, coisa que, aliás, faz até hoje nesta história – “O Dog que me desculpe... Juro que eu não vi que a bacia tinha um cabo rosa...”. E foi então o chubaréu de bala, e bala, e bala, com o Macaco ileso saltando entre uma e outra feito dançasse a tarantela.

O Jaboti, não precisa dizer, virou sopa de tartaruga.

Ah, o Macaco! (BUENO, 2005, p. 9-11).

Se a epígrafe representa o todo da obra, e os animais não têm nada de diferente a dizer, então quem diz algo nesta narrativa? Tem-se aí um narrador presente, que tem uma história para contar e que utiliza recursos lingüísticos para dar um tom satírico aos fatos, uma outra tendência marcante das obras contemporâneas.

Inicialmente, o narrador apresenta a personagem principal, “Dog, o Facínora”, que possui um nome em língua inglesa, indicando possivelmente um rompimento entre as barreiras lingüístico-culturais, inserindo uma palavra estrangeira reconhecida por grande parte da população nacional, principalmente pelo termo “hot-dog”. Mas esse nome inter-e-nacional no decorrer da narrativa vem acompanhado de um “qualitativo”, que agrega sentido ao nome.

Esse sentido vai sendo explicitado ao longo do texto em: “o duro previsível olhar”, “forasteiro, errante, matador contumaz”, “vagaroso, ferino, quase cruel”, “liquidava um mais afoito como se liquida uma mosca”.

Contudo, o narrador, conferindo à narrativa uma tonalidade satírica, descreve a personagem como um animal que apresenta “fino bigode e a ausência de dois molares quando abria o riso astuto – mais para hiena do que para cão...” (BUENO, 2005, p. 9), sendo a hiena, segundo Chevalier & Gheerbrant

uma alegoria do conhecimento, do saber, da ciência. Mas a despeito dessas extraordinárias faculdades de assimilação, ela permanece animal apenas terrestre e mortal, cuja sabedoria e conhecimento puramente materiais se fazem lentidão, grosseria e ingenuidade até ao ridículo à tolice, à covardia, em face da Sabedoria e do Conhecimento transcendentais de Deus. (2005, p. 492, grifos do autor).

Essa comparação confirma a idéia que será desenvolvida no próximo parágrafo: a de que Dog é um ser completamente consciente de seus atos, por ser possuidor do conhecimento, mas possui a habilidade para enganar, é astuto. O riso surge como um elemento marcante em sua personalidade, como se a personagem risse daqueles que se compadecem de seu passado.

Seguidamente surge então uma explicação por parte do narrador para toda essa perversidade do animal: “Não, Dog, o Facínora, não nascera o matador impenitente em que se tornara depois que lhe atropelaram o pai e levaram-lhe a mãe os homens da carrocinha. Agora não tinha ninguém.” (BUENO, 2005, p. 9). Parece configurar aqui uma crítica à sociedade à qual estamos inseridos, que inúmeras vezes tenta explicar as ações de pessoas criminosas por sua falta de oportunidade na vida e principalmente por muitos hoje não crescerem em lares estruturados, com pais que possam educá-los, aconselhando e encaminhando para uma vida honesta. Portanto, há aqui um momento de constatação de valores cultivados pela sociedade, sem que sejam apontadas quaisquer soluções ou modelos comportamentais, ou ainda, lições morais.

Este fato vai sendo desenvolvido pelo narrador que em mais um texto, insere o Macaco na narrativa, conhecido por sua agilidade seu dom de imitação, sua comicidade e já citado anteriormente, que permanece no bar pela curiosidade de conhecer Dog, o Facínora, mesmo correndo o risco de sofrer danos.

Essa personagem, utilizando-se então de sua agilidade, também de raciocínio, aponta o motivo pelo qual permanecera no estabelecimento, “precisava desvirar (...) aquela bacia” (BUENO, 2005, p. 10). Porém percebemos que o Macaco desvia a atenção de Dog para o Jaboti, para tentar se livrar daquela complicada situação, parecendo configurar aqui novamente um rompimento das fronteiras entre a realidade e a ficção, visto que muitas vezes os animais-humanos praticam este mesmo ato, tão cientes da situação quanto os animais da fábula.

Porém o que se destaca na narrativa é o constante trabalho com a linguagem, fazendo com que uma situação trágica beire ao cômico, quando a personagem Dog, que

brinca na boca com um guizo de cascavel, diz: “Então fai lá e chenta de novo disvichá a baxia.” (BUENO, 2005, p. 11), e o Macaco, aproveitando-se dessa fala atrapalhada, mas ágil, senta-se em uma cadeira próximo à saída do saloon de Rabbit, entendendo que Dog o havia mandado sentar, responde em tom de gozação: “– Chentar aqui, baixio, de novo? Chentá? É pra chentá? Chentei...” (BUENO, 2005, p. 11).

Dog, percebendo que havia se atrapalhado no ato da comunicação repete sua ordem ao Macaco, mas o Jaboti coloca sua cabeça para fora, paralisado pelo medo. Enquanto isso o Macaco si em disparada ao mesmo tempo em que Dog prepara-se para atacar sacando a arma. Já o Jaboti, que se locomove lentamente, foi morto, e “virou sopa de tartaruga”. Há neste momento uma mescla de dois animais diferentes de uma mesma espécie, como se fossem a mesma coisa, ou ainda, como se qualquer um que estivesse ali fosse passar pela mesma situação, pois “virar sopa de tartaruga” está incorporado à linguagem como uma forma de expressão popular de que “se deu muito mal”.

Na finalização textual o narrador insere a expressão “Ah, o Macaco” também presente no texto *Dúbia Esperteza*, de certa forma deslocando o centro da narrativa da personagem principal, Dog, o Facínora, para uma personagem secundária, o Macaco. Esse deslocamento transfere para o Macaco um importante papel na narrativa, como se este fosse a principal e não aquele.

É bastante perceptível também a diluição das fronteiras entre os diversos gêneros narrativos, pois é visível nesta história uma cena de filmes de faroeste, representada magnificamente pela imagem que Ulysses Bôscolo faz de Dog, antes do início da leitura verbal (anexo). Um cachorro que aparece sorrindo, e com suas armas firmes dispostas logo abaixo de seu tronco. Mas, como será que Dog consegue, com as patas, sacar o seu revólver? Para conseguir imaginar essa situação o leitor terá que aceitar o acordo ficcional proposto desde o início. São fábulas: uma narração de coisas imaginárias.

É interessante observar que esta cena desenvolvida pelo narrador, se mistura a uma situação lembrada pelo autor Wilson Bueno em uma entrevista concedida ao Paiol Literário, para o Rascunho, importante revista eletrônica literária, na qual o paranaense fala sobre sua amizade com o Madame Satã no Rio de Janeiro dos anos 70:

Satã era uma graça, um ser humano de uma ternura extrema. Mas, às vezes, a gente entrava com ele em um botequim, às três da manhã, e parecia coisa de faroeste: as

peças iam sumindo. Ainda existia aquela mística. (BUENO, 2006. Disponível em: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1192>).

Portanto, algumas vezes, a literatura parece surgir de alguns instantes vividos, que são semelhantes a outros instantes assistidos, que são semelhantes a outras histórias lidas. A literatura é uma constante intertextualidade, um ponto de encontro entre épocas distintas, mas que são unidas por situações comuns, que dependendo do narrador, podem se tornar ainda mais atraentes que outras já contadas, e mais que as próximas, do porvir.

Walter Benjamin afirma que o narrador

figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (1994, p. 221, grifo do autor).

O narrador tem, portanto, um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa, a qual pode não ter um fim, em conformidade com o que afirma Benjamin como no texto *O Sapo e o Sonho*,

O Sapo apaixonou-se perdidamente pela Rã. Achando que esse amor daria em nada e sofrendo muito com isso, decidiu entrar para o convento e ordenar-se padre. É ele, pois, este Sapo que reza e clama, no banhado, toda vez que chove, e a gente pensa que dorme, também sonha – com um sapo que, apaixonando-se por uma rã, e, considerando que este amor daria em nada, decidiu ordenar-se padre... E aí, era uma vez, de novo, um sapo que apaixonando-se perdidamente por uma rã... (BUENO, 2005, p. 51).

Neste texto há uma correspondência entre a personagem Sapo e o ser humano, que surge por meio da utilização da locução “a gente”, momento no qual o narrador continua sua narração como se não houvesse nenhuma diferença entre esses seres, sendo

que os dois são possuidores de sentimentos, e o primeiro que deveria ser um animal irracional, não apenas sonha, mas pratica ações humanas.

Porém, essas ações acontecem no plano do consciente, pois há uma “paixão” por uma rã, animal que não pertence a uma mesma classe evolutiva, fato este que não permitiria o relacionamento amoroso. Para se esquecer do sofrimento, o animal decide fugir da situação de conflito ordenando-se padre, o que pareceu ser uma solução, porém esta decisão gera outros conflitos, como os sons produzidos por sua reza que chega aos ouvidos humanos, ultrapassando as barreiras da realidade e do sonho, e que depois novamente é a realidade.

Há, portanto, com a utilização de uma repetição de idéias e um marcador da pontuação, as reticências, uma sugestão de um processo contínuo, como se o narrar fosse uma eterna repetição, ao mesmo tempo em que é uma eterna reestruturação textual, pois o leitor constrói infinitas outras histórias, com mudanças de foco, de tempo e de espaço narrativo.

Utilizando os artifícios da língua, Wilson Bueno constrói um “Sapo”, nome próprio atribuído à personagem central, designando, portanto, “alguém individualizado”, pois seguidamente à narrativa, surgem outros “sapos”, com os quais sonhamos, nós leitores, diferente, mas ao mesmo tempo iguais aos primeiros, pois passam pela mesma situação de conflito, mas são agora comuns, não possuem a “sua história” como o primeiro.

Essa construção pode estar sugerindo uma idéia de origem, por meio da qual podem ser construídas inúmeras outras histórias, bastando ter existido um, talvez “Sapo” ou “Rã” ou “Cobra”, para que tantos outros fossem criados pela imaginação, para que enxerguemos a escrita literária como o infindável espaço dos significantes.

No texto *Coisas da Vida* há também uma constatação,

Num trecho do caminho, as duas cobras se encontraram.

- Oi, Cobra, tudo bem? – cumprimentou a primeira cobra, que parecia a mais simpática.

- Tudo bem, Cobra – respondeu meio secamente a cobra que não parecia nem um pouco simpática.

- Mas por que este ar casmurro, Cobra? – perguntou a primeira cobra.

- Não me sinto casmurra, Cobra. Vivo apenas o sentimento, sincero, de que sou uma cobra.

- E cobra tem sentimento? – retrucou a cobra que, de tão afável, nem parecia uma cobra.

Só que, num bote certo, esta, a Sweet Snake, nhóct!!!, cravou as presas, as duas, na jugular da outra cobra que, no afã enfezado de se mostrar cobra, esquecera de que conversava com uma cobra de verdade. (BUENO, 2005, p. 43).

Há neste texto também a individualização de cada uma das Cobras, que na realidade são uma só, pois, originalmente a serpente é o símbolo da traição, animal que, pela capacidade de ludibriar, convence Eva a comer a maçã, símbolo do conhecimento do bem e do mal.

Neste texto, o narrador, onisciente, apresenta as personagens, fazendo no último parágrafo a introdução de uma palavra estrangeira e de uma onomatopéia para causar um maior impacto no leitor, reproduzindo a ação da personagem, como um movimento brusco, repentino.

O parágrafo, que inicia a narrativa abriga também uma ambigüidade, quando diz “Num trecho do caminho”, pois o narrador não deixa explícito a que tipo de caminho se refere, se ao caminho como uma faixa de terreno destinada ao trânsito de pedestres ou de veículos, ou a um momento da vida. Esta é uma marca constante nos textos de Wilson Bueno.

Esta ambigüidade reside também no nome próprio atribuído a uma das cobras, “Sweet Snake”, ou cobra doce, amável, pois tal escolha caracteriza de uma forma mais clara, uma contradição, porque carregar um nome, dentro das narrativas de Wilson Bueno, muitas vezes é contradizê-lo.

Contudo, esta contradição se dá somente no momento em que esta cobra ataca a outra cobra, pois até então ela se mostrava mesmo muito amável, talvez como uma forma de disfarce, para que a outra se sentisse mais relaxada e estivesse despreparada e ficasse indefesa.

Há a possibilidade de fazermos uma referência ao gênesis, na criação do homem e da mulher, mas também é possível fazermos uma associação à melhor forma de manipulação entre os seres humanos, pois quando uma pessoa se mostra amável e branda, dela não são esperadas atitudes agressivas, porém quando isso sucede, o escândalo adquire maiores proporções.

É perceptível então que o escritor contemporâneo dialoga com a tradição, um trabalho intertextual incontestável, porém esse diálogo é apresentado como uma releitura deste passado de modo sempre crítico, diferindo de forma notável da intenção moralizante das fábulas e bestiários clássicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra de Wilson Bueno é percorrer caminhos que, em alguns momentos, deixam muitas dúvidas, devido às reflexões que são transmitidas por meio de um narrador, que ora narra em primeira pessoa, ora se distancia, apresentando somente os fatos.

Como poderia, enfim, ser classificada a obra do escritor contemporâneo, visto que esta dialoga abertamente com as fábulas e bestiários, narrativas alegóricas parte de uma vasta tradição literária, mas que apesar disso difere-se quanto ao cerne destas?

Podemos chamar de fábulas uma narrativa que não culmina em uma lição moral, mas que claramente induz o leitor a uma reflexão crítica sobre a situação de vida dos seres humanos na contemporaneidade?

A releitura de um gênero permite ao autor modificá-lo, a ponto de continuar a chamar sua obra de fábulas e bestiários? Ou então deveria a crítica literária buscar uma outra nomenclatura para classificar esse gênero? Ou deveria simplesmente fazer algumas modificações quanto à forma de abordagem na literatura contemporânea?

Com suas fábulas e bestiários não moralizantes, Wilson Bueno busca trazer ao leitor, o que normalmente buscam os escritores literários: refletir sobre a essência humana, as transformações ocorridas dentro deste e na sociedade em que vive; fazendo com que os leitores percebam que as moralidades também são modificadas de acordo com o tempo e espaço em que estão inseridas.

As personagens de Wilson Bueno, por mais animais que aparentem em determinados momentos, mais se apresentam humanas, e estas ao mesmo tempo, mais se mostram animais. Talvez esta seja a questão que mais buscou retratar nessas obras, já que o autor afirma, em entrevista, que a epígrafe que mais gosta é a de *Manual de Zoofilia*, justamente a que retrata em síntese o conteúdo central de suas obras.

Para conseguir o efeito almejado Wilson Bueno utiliza uma linguagem muitas vezes hermética, repleta de ambigüidades e lacunas, dando espaço para que o leitor possa preenchê-las.

Perceber um projeto literário na escrita do escritor paranaense surgiu da observação estrutural e interna de suas obras, havendo então uma clara relação entre

seus textos, ao mesmo tempo em que suas narrativas têm algumas peculiaridades, elas têm muito em comum: estão ligadas pela reescrita de toda uma tradição literária.

Wilson Bueno, num primeiro momento, fornece ao leitor uma obra lírica, generalizando suas personagens, num segundo momento estas mesmas personagens são mais um “pretexto” para refletir questões muito mais universais, além de contemporâneas.

Para discutir os sentimentos humanos e suas complicadas relações interpessoais, numa mistura de amor e ódio, relação esta que percorre toda a literatura, de todos os tempos, ora o autor se faz lírico, ora se faz agressivo, rude, sendo então uma constatação de fatos perante a vida.

Portanto, não há como ser um “ser” completamente bom, humano, igualitário, pois esse ideal moralizante não é condizente com uma sociedade cada vez mais capitalista, preocupada com riquezas materiais, em que a concorrência surge como uma característica, muitas vezes dita “saúdável” entre nós.

Isso não significa que os valores humanos devam ser deixados de lado, ou simplesmente esquecidos, mas que talvez alguns desses valores devam ser construídos de uma outra forma, e não por meio de “modelos” como era o costume nas sociedades antepassadas.

É evidente que uma história não é capaz de mudar a maneira de pensar de uma sociedade, pois se tal fato fosse possível, não haveríamos chegado à sociedade em que chegamos desta maneira: o dinheiro cada vez é mais importante, a demonstração dos sentimentos é a cada dia mais oprimida e questões como a morte, principalmente a não natural, acontecem e são vistas como se fossem naturais, como se não houvesse uma solução, um outro caminho.

Portanto, ter acesso a essa essência do ser humano, mesmo que muitas vezes confusa, é se conhecer um pouco mais, é perceber o mundo à nossa volta, perceber como algumas coisas são tão presentes em nossas vidas, que podem até ter uma vida própria, como demonstra Wilson Bueno. E para que acreditemos no que não vemos, ou nunca vimos, e provavelmente nunca iremos ver, o autor desse caminho fabular nos prova com nomes inventados, e sendo inventados parecem reais, que essas coisas estão aí, tanto que nos é possível identificá-las, fazer associações.

Dar oportunidade ao leitor, de buscar, de interpretar, de refletir, parece ser então o melhor caminho, pois quando há uma reflexão é como se houvesse nesse

momento uma análise das próprias ações e uma busca de soluções para as adversidades, mas quando há somente um caminho, uma verdade única, ou “uma” moral da história, e essa não podendo ser seguida por questões diversas, chega-se somente à frustração e sensação de erro, e para o acerto, certamente não há somente um caminho, é como se essa trifulcação pudesse se transformar em inúmeras outras trifulcações e do mesmo modo se conseguisse atingir os mesmos objetivos, sem ser, contudo, alheio aos valores humanos.

A trifulcação de Wilson Bueno nos leva então a um claro caminho, o pensar a essência do ser humano, mesmo que essa essência esteja aparentemente mascarada por instintos animais, que se mesclam frequentemente à docilidade das palavras e das sensações mais instintivas, sensações estas que buscamos controlar praticamente todos os dias para que possamos viver dentro de uma sociedade repleta de regras que visa à negação dos instintos inatos ao homem; a socialização culmina, portanto, na humanização, e nos esquecemos muitas vezes que o que falta é, na verdade, humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes. La Fontaine. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 129-186.

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

ARRAES, Luiz. *Tentando entender Monterroso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

BARROSO, Ivo. In: BUENO, Wilson. *Cachorros do Céu*. Ilustrações Ulysses Bôscolo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005. (Abas)

BELON, Antonio Rodrigues. Por que ler os contemporâneos. *Revista de Letras Avepalavra* n. 6, Campus de Alto Araguaia. UNEMAT-MT, 2006.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1989.

BUENDÍA, Blanca Inés Gómez. Monterroso, sátira y humor. *Revista El cuento en red*, n. 2, otoño, 2000.

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

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

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

_____. Convívio com Satã. *Paiol Literário*. Entrevistador: Matheus Dias /Nume. Curitiba: Teatro Paiol, dezembro de 2006. Disponível em: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1192> . Acessado em 05/02/2007, às 18h10min.

_____. Decassílabo perfeito para nação imperfeita. *Trópico on line*. Entrevistador: Marcelo Pen. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>. Acesso em 12 janeiro 2007, às 18h15min.

CALVINO, Italo. *Fábulas Italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcrita a partir de diferentes dialetos* / Italo Calvino; tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *Vanguarda: renovar ou permanecer*. In: _____. Textos de Intervenção; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

CARDOSO, Manuel. *Estudos de literatura infantil*. São Paulo: Editora do Brasil, 1991.

CARPINEJAR, Fabrício. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/09/30/joride20050930013.html>>. Acessado em 27 julho 2006, às 16h02min.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 19ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CORTÁZAR, Júlio. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Capa de Massao Hotoshi. Círculo do Livro, S/D.

CUNHA, Rubelise da. A paródia pós-moderna: descolonizando a ficção contemporânea no Brasil, Canadá e Estados Unidos. In: BERND, Zilá (org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Organ. Zilá Bernd. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

DEZOTTI, José Dejalma. Fedro. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 73-89.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A fábula. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin Outros Conceitos-Chave*. Gabriel de Ávila Othero & Beth Brait (org.). Contexto, 2006. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=15Y2FEVgzugC&pg=PA53&lpg=PA53&dq=norma+discini+carnavaliza%C3%A7%C3%A3o&source=web&ots=e1uOIoYvYi&sig=IH730V8X1NhH4h90utsIYqvEo>. Acesso em 05 janeiro 2008, às 15h30min.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e talento individual*. In: _____. *Ensaaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37- 48.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL PUBLICAÇÕES LTDA. Disponível em: <<http://orbita.starmedia.com/~stargate2/bestiario.htm>>. Acesso em 30 janeiro 2007, às 14h55min.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas* (ed. Ilustrada). Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

_____. *Lições de um ignorante*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

HOSIASSON, Laura Janaina. As infinitas leituras de Borges. *Revista EntreLivros*. São Paulo: Duetto, ano 2, n. 14, 2006.

LAJOLO, Marisa. *A narrativa na literatura para crianças e jovens*. Disponível em <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/nl/meio.htm>>. Acesso em: 01 maio 2006, às 17h30min.

LOBATO, Monteiro. *Edição Centenário: 1882 – 1982*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LUCENA, Ivone Tavares de & OLIVEIRA Maria Angélica de. *Fábulas às avessas: Millôr Fernandes e o caráter anárquico e irreverente*. João Pessoa: Revista Conceitos, v. 4, n 6, p. 130 – 135, Jul./Dez. 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTERROSO, Augusto. *A ovelha negra e outras fábulas*. Tradução Millôr Fernandes. Ilustrações Jaguar. Rio de Janeiro: Record, 1983.

PEN, Marcelo. Decassílabo perfeito para nação imperfeita. *Trópico on line*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>. Acesso em 12 janeiro 2007, às 18h15min.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

PINTO, Júlio Pimentel. À luz da história. *Revista EntreLivros*, São Paulo: Duetto, ano 2, n.14, 2006.

PRADA, Edith. Disponível em: <http://ciberduvidas.sapo.pt/php/resposta?id=16523&palavras=plural>, acessado em 01 janeiro 2007 às 11h15min.

RIGOLOT, François. Retórica do nome poético. In:_____. *O discurso da poesia*. Tradução Leocádia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Almedina, 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Emílio, ou, Da Educação. Tradução Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Ismael. *A fábula na literatura brasileira (De Anastácio a Millôr, incluindo Coelho Neto e Monteiro Lobato)*. Florianópolis, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SERRA, Antonio José. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bestiario.htm>>. Acesso em 15 janeiro 2007, às 17h35min.

SOUZA, Loide Nascimento de. *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato*. Assis, 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual do Estado de São Paulo, Assis. Disponível em <<http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/document/?did=2141>>. Acesso em: 10 novembro 2006, às 18h30min.

VARANDAS. Angélica. A Idade Média e o Bestiário. *Medievalista on line*, Lisboa, ano 2, n.2, maio 2006. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 01 abril 2007, às 12h55min.

_____. Angélica. A Idade Média e o Bestiário. *Medievalista on line*, Lisboa, ano 2, n.2, maio 2006. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 01 abril 2007, às 12h59min, 1 fot, color.

VARGAS, Maria Valéria Anderson de Mello. A tradição indiana da fábula. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 111-127.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. Porto Alegre. 5. ed. Global, 1985.

ANEXOS

Anexo 1 – Ilustração de “Dog, o Facínora”

