

Metáfora animal: a representação do outro na literatura

Ermelinda Ferreira

Man's natural and original disease is presumption.

Montaigne

No animal can be a snob.

Agamben

Introdução

Em seu artigo “Por que olhar os animais?”, John Berger afirma o que todos nós podemos constatar: por toda parte os animais estão desaparecendo. Segundo o autor, o século XIX, na Europa Ocidental e na América do Norte, viu o início de um processo que foi agravado pelo capitalismo corporativo do século XX: o rompimento com a tradição das relações entre o homem e a natureza¹. Antes dessa ruptura, os animais constituíam o primeiro círculo relacional do ser humano com o mundo ao seu redor. Essa centralidade, naturalmente, era econômica e produtiva. Fosse quais fossem as mudanças nos meios produtivos e de organização social, os homens dependiam dos animais para alimento, trabalho, transporte e vestimenta.

Mas os animais não entraram no universo de atuação dos homens apenas na forma de carne, couro e chifre. Desde os primórdios da humanidade, eles também invadiram a sua imaginação, como mensageiros com funções mágicas, oraculares e sacrificiais. É por isso que a antropologia, preocupada com a passagem da natureza à cultura, tão freqüentemente dedica-se a interrogar sobre os segredos das semelhanças e diferenças entre o homem e o animal. Através do paralelismo de suas vidas, o animal provoca no homem algumas de suas primeiras perguntas e algumas de suas primeiras respostas. Basta lembrar que o primeiro tema da pintura foi animal, e provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, como afirma Berger, é razoável supor que a primeira metáfora também tenha sido animal.

¹ Berger, “Por que olhar os animais?”, p. 11.

Rousseau, em seu *Ensaio sobre a origem das linguagens*, afirma que a própria linguagem começa com a metáfora: “Como as emoções foram os primeiros motivos que induziram o homem a falar, suas primeiras palavras foram tropos. A linguagem figurativa nasceu primeiro, significados adequados foram inventados por último”². Provavelmente a primeira metáfora foi animal porque a relação essencial entre homem e animal era metafórica. Dentro dessa relação, o que os dois termos – homem e animal – partilhavam de comum revelou o que os diferenciava. E vice-versa. Em seu livro sobre totemismo, Lévi-Strauss comenta o raciocínio de Rousseau:

Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir *a si mesmo* como distingue *a eles – aos outros* – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo³.

Ao analisar as imagens da história das representações, Gilbert Durand constata que as imagens animais são as mais freqüentes e comuns:

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A lingüística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O Bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual⁴.

A ruptura teórica decisiva do homem e do animal veio com Descartes, que internalizou no homem o dualismo implícito na relação humana com animais. Separando totalmente corpo e alma, ele submeteu o corpo a leis da física e mecânica. Admitindo que os animais não tinham alma, reduziu-os a modelos de máquina. Essa redução do animal, que tem uma história teórica e econômica, é parte do mesmo processo pelo qual os homens têm sido reduzidos a unidades produtivas e consumidoras isoladas.

² Rousseau, *Ensaio sobre a origem das linguagens*, citado por Berger, op. cit., p. 14.

³ Lévi-Strauss, citado por Berger, op. cit., p. 15.

⁴ Durand, “As faces do tempo”, p. 70.

Para o zoólogo Desmond Morris, autor do best-seller *O macaco nu* – no qual analisa o comportamento humano do ponto de vista animal e mostra como o homem faz questão de negar as características hereditárias de sua própria espécie e o quanto isso é prejudicial para a compreensão de si mesmo –, as conseqüências dessa ruptura foram desastrosas para a humanidade. Segundo afirma em seu livro *O contrato animal*,

as mudanças que provocamos no meio ambiente fazem com que o planeta rapidamente se torne impróprio para a vida humana. Somos vítimas de nossa própria inventividade. Tal inventividade fará com que, em menos de 40 anos, a população sobre a terra dobre para dez bilhões. Não somos uma espécie rara, porém, sem sombra de dúvida, somos uma espécie ameaçada⁵

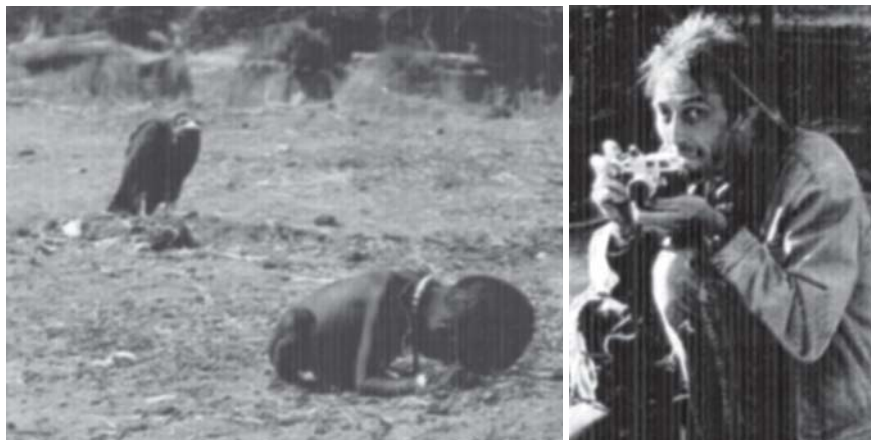
Segundo Morris, os ambientalistas preocupam-se cada vez mais com o modo pelo qual poluímos a água, devastamos a terra e comprometemos a atmosfera, porém a humanidade está cometendo um outro crime contra si mesma: rompendo o “Contrato Animal”, que vigorava entre nós e os animais, fazendo-nos sócios na partilha do planeta. A base deste contrato é que cada espécie deve limitar seu crescimento populacional o suficiente para permitir que outras formas de vida coexistam com ela. Qualquer espécie que queira competir de maneira tão selvagem a ponto de destruir tudo que existe à sua volta consegue uma vitória inútil: o que ela agora domina não passa de um deserto, e desertos não sustentam formas de vida, nem mesmo as vitoriosas.

Para Morris, à exceção do homem, os demais animais conseguiram honrar seus contratos uns com os outros, respeitando o fato de que todas as formas de vida são interdependentes. Os predadores precisam de presas e as presas precisam de vegetação. A superpopulação acarreta escassez de víveres, por isso cada espécie desenvolveu sua própria forma de controle populacional, a fim de evitar um crescimento em níveis desastrosos. Mas a tecnologia tornou os mecanismos de controle populacional humanos ineficazes e não houve tempo de adquirir um novo freio biológico que pudesse ser aplicado à medida que os números se elevavam. Em conseqüência disso, a humanidade começou a pilhar o planeta num

⁵ Morris, *O contrato animal*, p. 11.

processo confundido com progresso. O resultado é que, embora a qualidade de vida de alguns possa, hoje, ser melhor do que nunca; para muitos milhões de seres humanos a labuta diária, atualmente, é pior do que naqueles dias opulentos de caça tribal na Idade da Pedra.

A metáfora animal na fotografia



Para discutir esse tema, considerem-se duas fotografias interessantes, publicadas na revista *Veja*, de 10 de agosto de 1994. Uma delas retrata a cena de uma criança faminta sob a espreita de um abutre; a segunda é o retrato do autor da fotografia. Diz a legenda:

Kevin Carter, 33 anos, fotógrafo sul-africano, sob suspeita de suicídio por inalação de monóxido de carbono. Segundo seu relato, depois de fazer a foto que lhe rendeu o prêmio Pulitzer neste ano, o mais importante do jornalismo americano, ele espantou o abutre e ficou observando a criança por horas a fio, “chorando e fumando”. Dia 27 de julho, em Johannesburgo.

Na foto premiada, observa-se uma inversão de valores: a criança aparece animalizada e reduzida à condição de caça, enquanto o animal é elevado à condição de predador do humano. Apesar de faminto, o abutre é retratado como o caçador implacável que aguarda com avidez a oportunidade de se lançar sobre a vítima; enquanto a criança aparece desumanizada, sem rosto visível, reduzida a um pequeno corpo anônimo e indefeso.

Embora chocante pelo seu caráter de denúncia, a fotografia trabalha com duas concepções clássicas, verdadeiros lugares-comuns do pensamento ocidental: a noção do animal como um *outro* desconhecido e ameaçador, e a noção da animalização do humano como princípio máximo de abjeção e de degradação social. Em ambos os casos, o que sobressai é a idéia da radical separação da humanidade e da animalidade, como se o animal fosse um ser absolutamente alheio ao ser humano, pertencente a um reino distinto e estranho; e como se o homem detivesse uma tão natural superioridade sobre as demais espécies da natureza, e sobre a própria natureza, que o mero fato de se assemelhar a um animal é imediatamente interpretado como uma degeneração. O que choca de imediato nesta fotografia não é tanto a fome ou o desconforto da criança, nem muito menos a fome do abutre, e talvez nem mesmo o retrato da miséria e desespero que o cenário geral de devastação evoca, mas o fato de um ser humano estar sob a espreita de um bicho, numa condição máxima e inadmissível de inferioridade.

A foto que antecipa a atitude suicida de Carter acrescenta à cena um componente de culpa, pela identificação involuntária do fotojornalista com o abutre: o homem branco, representante de um mundo desenvolvido, que devora a criança negra, africana e miserável com seu olhar maquínico, para obter dividendos pessoais com a sua imagem. Embora inteiramente humana em sua sofisticação e muito mais grave que qualquer rapinagem animal por instinto ou fome, a metáfora está aí: é um bicho que a representa. O ser subjugado e devorado assemelha-se a um bicho em sua abjeção, mas o subjugador e devorador também não mostra a cara: esconde-se atrás da figura da ave de rapina.

O que se implica nesta foto, portanto, é a radical separatividade dos pólos humano e animal, sugerindo que nenhuma dessas condições – a subjugação ou a exploração do outro – são dignas de serem consideradas “humanas”, no patamar de soberania intelectual, moral e ética em que a humanidade se coloca; embora sejam perfeitamente aceitáveis em se tratando de “animais”. A metáfora é inquestionável: animais são seres inferiores e, como tais, passíveis de serem subjugados e explorados, mortos e devorados, prestando-se, por isso, para representar criticamente, na arte e na literatura, essas atitudes indesejáveis.

Considere-se agora a foto de Pisco Del Gaiso, publicada na *Folha de São Paulo*, em 20/12/1992, que ganhou o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei de Espanha em 1993:



Nela vemos uma índia guajá abraçando dois filhotes: o seu e o de uma cotia, que amamenta tranqüilamente ao peito, como a coisa mais natural do mundo. Embora seja comum, na visão do homem soberano, a atitude generosa da domesticação dos bichos, que podem ser treinados, apadrinhados e mimados como gente, desde que se submetam às vontades dos seus donos e proprietários, os contatos físicos com animais obedecem a regras implícitas de distanciamento e conveniência, e quando íntimos são, em geral, condenados como aberrações e patologias. Embora as crianças humanas sejam amamentadas com o leite de animais, como a vaca e a cabra, esse leite é extraído manual e, de preferência, mecanicamente, para evitar contatos indesejáveis. A índia, porém, alheia a esses pruridos da civilização e totalmente integrada à natureza, amamenta o bicho ao colo, como amamentaria o filho, e é essa familiaridade e indiferenciação que se nos afigura chocante, porque revela o ser humano animalizado numa metáfora distinta da habitual: o gesto é tão espontâneo e verdadeiro, e tão carregado da simbologia que o amor materno exerce no nosso imaginário, que contraria profundamente as regras segundo as quais as relações entre humanos e animais são representadas. Aqui não há subjugação nem aberração; há uma integração natural cujo sentido escapa completamente à nossa experiência civilizada.

A separação homem/animal é desafiada por uma cena primitiva como esta. Em *The open: man and animal*, Giorgio Agamben examina como o lugar privilegiado do humano sempre foi estrategicamente produzido e legitimado pela “máquina antropológica” do pensamento ocidental⁶. Tanto em suas variações antiga e moderna, essa máquina opera estabelecendo uma diferença absoluta, uma cesura entre o homem e o animal que eleva o humano acima da natureza e das demais espécies. O princípio do sectarismo que orienta este pensamento permite que os homens se distanciem dos animais através do argumento de sua superioridade intelectual e da centelha divina que os anima, tornando-os senhores da criação, submissos apenas ao poder de um Deus que criam à sua imagem e semelhança, ao contrário dos deuses primitivos, mitológicos e orientais, habitualmente criados à imagem e semelhança dos animais e de elementos da natureza.

É importante observar que, ao contrário de favorecer o sentimento de unidade entre os seres humanos, o sectarismo homem/animal acaba contribuindo para novos sectarismos homem a homem, quando, por razões políticas, econômicas, religiosas, étnicas, culturais ou outras, não interessa a determinado grupo humano considerar como tal outro grupo humano que não corresponda às definições da máquina antropológica. Como já alertava George Orwell em seu livro *A revolução dos bichos*, “todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que os outros”⁷. Segundo esta máxima, a ruptura do Contrato Animal já verificada entre o homem e as demais espécies animais apenas prefigura e legitima rupturas semelhantes dentro da mesma espécie, num jogo de poder, dominação e apropriação que despreza as diferenças, estabelece critérios arbitrários de classificação e instaura uma ética da exclusão e da sujeição que encontra meios para se autojustificar e às suas ações, como já se verificou em diversos momentos da história. Exemplos de escravidão, coerção, humilhação e até mesmo de erradicação de grupos humanos são freqüentes, e, quando estudados de perto, revelam raciocínios e mecanismos muito semelhantes aos que são habitualmente empregados no trato com os animais. A maioria dos princípios utilizados no transporte, alojamento, alimentação, experimentação científica e eliminação dos judeus durante o

⁶ Agamben, *The open: man and animal*, p. 33.

⁷ Orwell, *A revolução dos bichos*, p. 128.

holocausto da segunda guerra mundial, por exemplo, são semelhantes aos que continuam a ser utilizados com animais hoje em dia.

Para os estudiosos, isso acontece porque os animais estão cada vez mais distantes do ser humano. O rompimento do convívio com animais impede o homem de raciocinar de maneira biológica. Segundo Morris, “já não percebemos que necessitamos de soluções biológicas para muitos de nossos problemas: não soluções químicas, matemáticas ou até políticas, mas soluções animais, porque nós mesmos somos animais”⁸. O desaparecimento do animal do convívio humano, porém, manifesta-se, em contrapartida, numa desusada e vertiginosa proliferação de metáforas animais. Como diz Durand, nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais⁹. As crianças do mundo industrializado são rodeadas da imagística animal. Mais da metade dos livros para crianças é consagrada aos animais. Brinquedos, desenhos animados, filmes, quadros, decorações de todos os tipos: os ícones infantis contemporâneos são concebidos sobretudo sob a forma animal, embora a maioria das crianças modernas nunca tenha visto os animais com que sonham nem os modelos das imagens com que brincam. O passeio nostálgico das famílias urbanas ao circo e ao zoológico contribui para acentuar essa distância, exibindo os bichos em situações atípicas, num espetáculo semelhante ao das vitrines das lojas ou das galerias dos museus, onde cada jaula é uma moldura em torno do animal que está dentro dela. Para Berger, os zoológicos modernos “são um epitáfio a uma relação tão antiga quanto o próprio homem”¹⁰. São um monumento vivo à absoluta marginalização dos animais no mundo moderno, provocando com isso sua última metáfora, a do zoológico humano. Porque todos os locais de marginalização forçada – guetos, favelas, prisões, hospícios, campos de concentração – têm algo de comum com os zoológicos.

A metáfora animal na literatura

A metáfora animal, na literatura moderna, reflete esse posicionamento antropocêntrico. Profundamente influenciada pela ideologia da segre-

⁸ Morris, *op. cit.*, p. 15.

⁹ Durand, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ Berger, “Por que olhar os animais?”, p. 26.

gação, ela toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas. Nessas obras, o recurso à metáfora animal parece pertencer à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. A utilização da máscara animal tem a função de desmascarar o homem, utilizando a simbologia que atribui a determinados animais o apogeu de um traço específico do caráter humano. A Fisiognomonia é a ciência que se dedica a explorar essas associações simbólicas entre o animal e o humano, e floresceu sobretudo na Idade Média.

Segundo Baltrusaitis,

a base dessa ciência, que abre uma janela para os mundos que o homem conserva ciosamente ocultos, e se parece com a arte do augúrio e do oráculo, lendo na configuração do corpo como num livro, baseia-se num silogismo no qual a premissa maior, a premissa menor e a conclusão afirmam: 1. cada espécie de animais tem sua figura que corresponde às suas propriedades e paixões; 2. os elementos dessas figuras encontram-se no homem; 3. o homem que possui os mesmos traços tem, por conseguinte, um caráter análogo¹¹.

Embora esteja na base do pensamento darwiniano, a Fisiognomonia, ao explorar as semelhanças do corpo humano com os corpos de várias espécies animais e suas implicações psicológicas, parecia ampliar essas relações, fugindo ao reducionismo do estudo evolucionista.

Seria de se esperar que a produção intelectual de um continente bárbaro como o sul-americano, onde o contato com os bichos e com a natureza ainda se preserva em outros patamares e apresenta-se mais estreito e intenso, pudesse operar uma re-visão da comum metáfora animal utilizada pelo homem soberano, europeu e civilizado. Mas não é isso o que se observa, em regra. A literatura brasileira está permeada de exemplos de representações clássicas, refletindo a força da herança colonizadora, cujos princípios se mantiveram incólumes. Com o mero intuito de ilustrar essa observação, considerarei aqui alguns trechos de obras brasileiras modernas, para comentar o modo como trabalham preponderantemente a metáfora animal.

¹¹ Baltrusaitis, “Fisiognomonia animal”, p. 21.

No famoso poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, lemos:

Vi ontem um bicho
 Na imundície do pátio
 Catando comida entre os detritos.
 Quando achava alguma coisa,
 Não examinava nem cheirava:
 Engolia com voracidade.
 O bicho não era um cão,
 Não era um gato,
 Não era um rato.
 O bicho, meu Deus, era um homem¹².

Como se percebe, o poeta utiliza a metáfora animal como recurso de efeito para a sua crítica à miséria social. A indignação moral pressupõe a separatividade, e sequer se dá conta da exclusão que implícita. Como na foto de Carter, o que causa maior choque ao poeta é a abjeção do homem, reduzido às condições de vida que o próprio homem determina como regra para os animais domésticos abandonados na cidade. Apesar do tom de revolta pela situação do humano animalizado, não há a mínima consideração pelas condições indignas a que os bichos estão sujeitos, fortemente denunciadas no poema à revelia do poeta.

Consideremos um trecho do romance *Vidas secas*, no qual Graciliano Ramos descreve o sertanejo Fabiano:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. – Você é um homem, Fabiano. Olhou em torno, com receio que alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano¹³.

Apesar de oferecer um dos raros exemplos na literatura brasileira de uma obra protagonizada por um animal – a cachorra Baleia –, Graciliano

¹² Bandeira, “O bicho”, p. 179.

¹³ Ramos, *Vidas secas*, p. 19.

Ramos também utiliza a metáfora animal numa perspectiva semelhante à de Manuel Bandeira, a da crítica social. Alvo do mesmo discurso indireto livre com que o autor penetra na mente dos demais personagens humanos para traduzir-lhes os pensamentos, Baleia aparece como o contraponto humanizado que reforça a animalização das pessoas. Indignado com as condições abjetas do homem do campo escravizado ao trabalho à maneira dos bichos, a descrição de Graciliano também opera, à sua revelia, como uma denúncia involuntária das condições abjetas a que estão sujeitos os animais no campo.

No romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, também encontramos uma passagem significativa da utilização da metáfora animal com fins de denúncia social:

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Por quanto estavam ainda mais assando e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa...¹⁴

Como na foto de Carter, caçador e caça aparecem animalizados nesta descrição. Os jagunços, cegos de fome, realizam um ritual bárbaro de antropofagia involuntária; e a vítima, José dos Alves, animalizada pela aparência raquítica, despida e miserável, presta-se ao papel ignóbil de um bugio. Novamente a metáfora animal, desta vez relativa a um animal silvestre, presta-se para traduzir a indignação do autor com relação às péssimas condições de vida do homem do interior do Brasil.

O que chama a atenção nesses exemplos, porém, é a total inconsciência que seus autores revelam para com os seres utilizados na construção dessas imagens, que jamais são considerados do ponto de vista ontológico. Nessas metáforas, os bichos simplesmente não existem enquanto tais. O que se nota é a presença da ideologia da separatividade, da superioridade e da indiferença humanas para com as demais espécies. Nesses exemplos, os animais não estão apenas sendo “emprestados” para explicar as

¹⁴ Rosa, *Grande sertão: veredas*, p. 50.

pessoas, eles estão visivelmente sendo aprisionados na situação humana e social, e portanto alheia, que os recrutou. As metáforas animais na literatura, em regra, operam o aprisionamento simbólico de outras criaturas como *homens*, o que contribui para que desapareçam enquanto elas mesmas, cada vez mais, na percepção e na consciência dos leitores e da humanidade que elas representam.

Fugindo à regra, a escritora Clarice Lispector mereceria uma tese sobre a sua percepção absolutamente diferenciada do animal na construção de suas metáforas. Aliás, Clarice raramente usa o animal metaforicamente. O que se destaca em sua obra é justamente a tentativa de apreender as outras espécies em suas próprias verdades, de refletir profundamente sobre a existência e a relação dessas outras espécies com o ser humano, jamais posto numa posição de superioridade. Seu discurso não surge de maneira artificial, como seria o texto “politicamente correto” de um ativista, mas com a espontaneidade de uma dúvida natural, de uma angústia existencial genuína que se traduz num exemplo possivelmente único de uma literatura ecológica em sua essência, tal é a postura despojada de sua autora face ao problema.

Assim, são freqüentes as visitas de seus personagens ao Jardim Zoológico, não para olhar os animais, mas quase sempre para se descobrirem sendo “olhados” por eles. Contrariando a ideologia que transforma o homem no único observador, os animais de Clarice sondam agudamente os humanos, revelando-os. Essa revelação, ou “desmascaramento” não se dá, como nos demais casos, pelo estabelecimento de relações de semelhança, seja na aparência física, seja no comportamento, entre o animal e o humano, mas pela ênfase na diferença básica entre as espécies, que é a linguagem. Clarice não usa máscaras animais para denunciar os homens. Ela usa o olhar, a falta de uma linguagem comum e o silêncio do animal, que garantem sua distância, sua diferença, sua exclusão do homem e em relação ao homem, para questionar radicalmente todos os discursos humanos construídos sobre eles.

São inúmeros os exemplos dessa abordagem original de Clarice Lispector através de sua obra, mas a título de exemplo consideremos o seguinte trecho do conto “O crime do professor de matemática”, do livro *Laços de família*. Trata-se de uma reflexão de um homem sobre o seu cão, por ele abandonado:

Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua, pensou então com auxílio da saudade. (...) Porque, embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza. E, inquieto, eu começava a compreender que não exigias de mim que eu cedesse nada da minha para te amar. Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me espiavas! Eu então olhava o teto, tossia, dissimulava, olhava as unhas. (...) Às vezes, tocado pela tua acuidade, eu conseguia ver em ti a tua própria angústia. (...) Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa. Mas possuíste uma pessoa tão poderosa que podia escolher: e então te abandonou¹⁵.

Não há muitas obras, como a de Clarice Lispector, na literatura brasileira que traduzam uma atitude tão visceralmente holística, tão alheia ao princípio do antropocentrismo vigente, que impõe a idéia do homem como senhor e conhecedor absoluto da natureza e dos animais. Em seus textos, homem e animal contemplam-se com estranheza, respeito e reverência, numa atitude insólita que garante o tom original de sua escrita. Clarice não faz os animais desaparecerem como metáforas, ela jamais os utiliza para confirmar o homem, nem positiva nem negativamente.

Um outro escritor que aborda com grande originalidade em seus romances essa questão praticamente intocada pela crítica é o pernambucano Osman Lins. Em três de suas obras, *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, ele elabora um extenso e minucioso *Bestiário*, no qual descreve animais verdadeiros e imaginários, e convoca a participação de seres mitológicos, fabulares e alegóricos para ornamentar os enredos de suas histórias de questionamento do poder político e do *establishment* social. A organização do *Bestiário* osmaniano está sendo alvo de uma pesquisa que coordeno presentemente na Universidade Federal de Pernambuco, na qual discuto alguns dos tópicos aqui considerados, e reúno, com a ajuda de alunos de Iniciação Científica, material para uma publicação específica, à semelhança do *Livro dos seres imaginários*, que descreve o *Bestiário* de Jorge Luis Borges, e do *Bestiário* de Julio Cortázar.

Embora guarde algumas semelhanças com as metáforas animais utilizadas pela literatura fantástica, a criação osmaniana é mais específica e peculiar, na medida em que obedece a um mesmo padrão estético perseguido pelo autor em suas obras, que se inspiram predominantemente nos mode-

¹⁵ Lispector, *Laços de família*, p. 141.

los e estruturas das obras arquitetônicas, plásticas, literárias e musicais da Idade Média. Com as suas descrições de animais e alegorias, os bestiários medievais não se caracterizam nem como livros de zoologia, nem como textos religiosos, mas como uma tentativa de descrição do mundo como era conhecido. A maioria dos bestiários eram escritos em Latim, a língua comum entre estudantes e clericais na Idade Média, embora alguns fossem escritos em idiomas vernáculos, principalmente em francês. Fartamente ilustrados, suas imagens podiam ser encontradas em toda parte, não somente nos manuscritos de todos os tipos; mas cravadas em pedra nas igrejas e nos monastérios; esculpidas na madeira em mobílias decoradas; pintadas em paredes, trabalhadas em mosaicos e tecidas em tapeçarias. As ilustrações medievais de animais geralmente não eram realistas; seja pelo desconhecimento do ilustrador das próprias bestas descritas, seja por sua inabilidade como desenhista, o que contribuía para dar-lhes um caráter estranho, sedutor e por vezes assustador. É provável que Osman Lins tenha utilizado o fascínio dessas imagens na construção de seu próprio bestiário, aproveitando-se do fato de que elas escapavam completamente a uma descrição racional e científica do mundo.

Mas a analogia mais próxima do *Bestiário* osmaniano parece ser o *Bestiário dos surrealistas*, descrito por Claude Maillard-Chary, que estuda os modos e os processos pelos quais o movimento surrealista inaugura uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente na abolição das fronteiras convencionais entre seus diversos reinos. Depois dos acasalamentos monstruosos realizados por Lautréamont nos *Cantos de Maldoror* e mais tarde, das metamorfoses vividas por Gregor Samsa, que se transforma num inseto na novela *A metamorfose*, de Kafka – um leitmotiv invade a poesia e a pintura: a idéia de que o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno.

Como afirma Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível*,

contra os tratados de zoologia e botânica, antigos ou modernos, que visavam estabelecer uma perspectiva complexa e limitada do universo, o surrealismo não cessa de opor outros métodos de investigação do mundo natural, propondo uma revisão radical do conhecimento sobre as espécies vivas do planeta. Ainda que tal revisão tenha por base uma sólida formação intelectual – a biologia já fazia parte do horizonte cultural de vários autores ligados

ao movimento, mesmo antes de sua fundação oficial, sendo grande parte de seus integrantes formados em medicina – ela parece servir sobretudo como pólo privilegiado de ataque¹⁶.

A nova abordagem da natureza – segundo a autora – se constrói como negação das taxionomias tradicionais que têm como pressuposto a auto-suficiência dos três reinos naturais. Ao poeta cabe a tarefa de estabelecer os novos critérios de reconhecimento dos seres vivos. Em vez de valorizar o detalhe visível, o velho método analógico reabilitado pelo surrealismo pretende investigar o funcionamento global dos organismos animais, atendo-se às funções normalmente negligenciadas pela zoologia, tais como a camuflagem, o mimetismo e a simbiose.

Assim como na fauna de Breton, a fauna de Osman Lins, sempre ampliada à flora e aos minerais, supõe igualmente um caos primitivo, cujos elementos vivem em constante transformação. Não é por acaso que na “floresta virgem” – motivo da fábula cristã das origens, revisitado com frequência pelos autores do movimento, e base do “Paraíso” onde Osman Lins situa o enredo simbólico de *Avalovara* – os animais paradoxais figuram como seres ancestrais, evocando uma regressão abissal às origens do mundo. Nesse caos primitivo, os seres se contaminam uns aos outros: a fusão entre pássaros e peixes, por exemplo, tema bíblico recorrente na imaginação poética surrealista e retomado por Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia*, é um testemunho dessa operação primordial da natureza.

Tanto no surrealismo quanto na literatura osmaniana, o bestiário se amplia: aos animais de aspecto aberrante e indeterminado vem se acrescentar uma série de criaturas enigmáticas criadas pela imaginação, e de contaminações híbridas e monstruosas dos animais com os humanos e com outros elementos da natureza, como tive a oportunidade de estudar no livro *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, onde investigo o quanto a elaboração compósita das figuras femininas das diversas personagens osmanianas deve às composições do pintor maneirista Guisepepe Arcimboldo, intituladas “cabeças compostas”, mais tarde fonte de inspiração dos pintores surrealistas, como Salvador Dalí e René Magritte.

¹⁶ Moraes, “O bestiário modernista”, p. 109.

Na pesquisa que atualmente desenvolvo, pretendo expandir as considerações anteriormente traçadas, centralizadas na busca do retrato específico da mulher em seus romances, para um estudo mais amplo sobre a natureza peculiar do questionamento osmaniano das chamadas “grandes narrativas” do mundo moderno, e sobre as transgressões que sua literatura opera sobre as formas seculares do antropomorfismo. Elaborando uma literatura estonteante e original de problematização profunda e criativa das questões mais prementes da contemporaneidade – do feminismo à ecologia, do multiculturalismo ao hipertexto –, Osman Lins ressurgiu como um escritor desafiador, instigante e mais do que nunca atual, cuja obra demanda urgente revisão e atenção por parte da crítica.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *The open: man and animal*. California: Stanford University Press, 2002.
- APPOLINAIRE, Guillaume. *O bestiário ou cortejo de Orfeu*. São Paulo: Iluminuras, 1977.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. “Fisiognomia animal”, em *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. “O bicho”, em *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGER, John. “Por que olhar os animais?”, em *Sobre o olhar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Argentina: Puncto de Lectura, 2004.
- DURAND, Gilbert. “As faces do tempo”, em *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HOWLETT, Jana e MENGHAM, Rod. *The violent muse: violence and the artistic imagination in Europe, 1910-1939*. Manchester e New York: Manchester University Press, 1994.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

- . *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LORENZ, Konrad. *E o homem encontrou o cão*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MAILLARD-CHARY, Claude. *Le bestiaire des surrealistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. "Illusion: looking at animals looking", em *Picture theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- MORAES, Eliane Robert. "O bestiário modernista", em *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORRIS, Desmond. *O contrato animal*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- . *O macaco nu: um estudo do animal humano*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- . *A mulher nua: um estudo do corpo feminino*. São Paulo: Globo, 2005.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad. de Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1983).
- PATTERSON, Charles. *Eternal Treblinka: our treatment of animals and the holocaust*. New York: Lantern Books, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- WOLFE, Cary. *Zoontologies*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003.
- . *Animal rites: american culture, the discourse of species and posthumanist theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

Recebido em julho de 2005.

Aprovado em agosto de 2005.