

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS E ARTES

O BESTIÁRIO FANTÁSTICO DE MURILO RUBIÃO

JUSSARA SURIADAKIS DE MELO

Manaus – AM
2015

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS E ARTES

JUSSARA SURIADAKIS DE MELO

O BESTIÁRIO FANTÁSTICO DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, linha de pesquisa Representação e Interpretação Literária.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Manaus – AM
2015

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

M528b **Melo, Jussara Suriadakis de**
 O bestário fantástico de Murilo Rubião. / Jussara Suriadakis de
 Melo. – Manaus: UEA, 2015.
 80fs. : 30cm.

 Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção
do título de Mestre em Letras e Artes.

 Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

 1. Literatura brasileira 2. Literatura fantástica 3. Bestiários 4. Murilo
Rubião. I. Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva. II. Título.

CDU 82.09

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS E ARTES

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Jussara Suriadakis de Melo

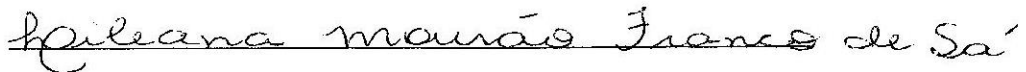
O BESTIÁRIO FANTÁSTICO DE MURILO RUBIÃO

Manaus, 28 de maio de 2015.

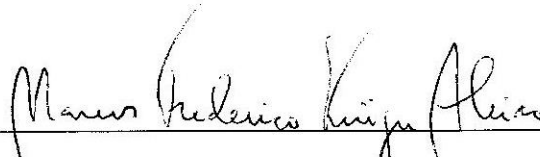
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva – Presidente
Universidade do Estado do Amazonas – UEA



Prof.^a Dr.^a Lileana Mourão Franco de Sá – Membro externo
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo – Membro interno
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

O que há de mais admirável no fantástico é
que o fantástico deixou de existir; agora só
há a realidade.

André Breton

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais pelo amor incondicional e por me terem ensinado o hábito da leitura e amor às estórias: minha adorável mãe, Miréia, que me presenteava com livros de contos de fadas e o meu saudoso pai, Luiz Justino, que me contagiou com o gosto pelo fantástico, contando-me estórias de lobisomem e outros seres sobrenaturais, em noites de lua cheia.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus criador que permitiu à criatura que escrevesse a mais fantástica das histórias: a sua própria.

À minha família pelo apoio e compreensão, suportando pacientemente, minha ausência durante esse período de dedicação exclusiva aos meus estudos.

Ao Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva por suas aulas enriquecedoras, sua ajuda na escolha do tema desta dissertação e por sua orientação e paciência.

À Prof.^a Dr.^a Lileana Mourão Franco de Sá e ao Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo por me ajudarem com suas valiosas sugestões em meu exame de qualificação e por participarem, depois, da banca de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas pelas preciosas lições que muito contribuíram para o meu crescimento acadêmico.

Aos colegas de curso pela amizade construída no convívio em sala de aula, quando compartilhamos conhecimentos, experiências e incentivamo-nos, mutuamente, nessa caminhada.

RESUMO

O tema do presente trabalho justifica-se pela necessidade de se pesquisar mais sobre o que foi produzido, no Brasil, no campo da literatura fantástica. Sendo assim, e pela importância de Murilo Rubião, considerado o precursor do gênero fantástico nos contos brasileiros, elegeu-se, como objetivo desta dissertação realizar um estudo do bestário desse autor mineiro em quatro de seus contos: “O ex-mágico da taberna Minhota”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo”. Este trabalho propõe-se a analisar a presença de bichos, bem como o significado das metamorfoses que ocorrem em alguns desses contos. Com a intenção de compreender melhor o tema abordado, fez-se um breve apanhado dos bestiários a partir de registros bíblicos até aos autores clássicos, medievais e contemporâneos. A tradição dos bestiários tem origem na Antiguidade Clássica com a criação do *Physiologus*, cujos textos traziam descrições de animais, plantas, pedras e seres imaginários. Na Idade Média, os bestiários eram copiados pelos monges e reescritos à medida que se descobriam novos elementos da fauna, flora e do reino mineral. Alguns autores contemporâneos, inspirados nesses bestiários medievais, também criaram suas coleções de bichos. Porém, a produção de Murilo Rubião, dentro do gênero fantástico, se destaca pela maneira como ele engendra suas histórias, mesclando o real com o imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; literatura fantástica; bestiários.

ABSTRACT

The theme of this work is justified by the need of searching more about what has been done in Brazil in the field of fantastic literature. Therefore and considering the importance of Murilo Rubião, a writer from Minas Gerais, considered as the pioneer of the Brazilian fantastic short stories, it was elected as purpose of this paper searching about his bestiary in four of his short stories: “O ex-mágico da taberna Minhota”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho” and “Alfredo”. This paper aims to analyze the presence of animals and find out the reason why metamorphoses occur in some of these short stories. Trying to understand a little more about the theme in focus it was done a brief survey of bestiary in the Bible and the ones of classical, medieval and contemporary writers. The tradition of bestiaries originates in the Classical Antiquity with the *Physiologus* which had descriptions of animals, plants, stones and imaginary beings. In the Middle Age the bestiaries were written by the monks and rewritten every time new kinds of animals, plants and mineral elements were being discovered. Some today authors also created their collections of animals inspired in medieval bestiaries. However, Murilo Rubião’s production in fantastic genre stands out for the way he creates his stories mixing real with imaginary.

KEYWORDS: Murilo Rubião; fantastic literature; bestiaries.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – BESTIÁRIOS: DA ANTIGUIDADE A MURILO RUBIÃO	13
1.1 Desde o princípio, a superioridade do homem sobre os animais	13
1.2 Dos clássicos aos medievais	17
1.3 Coleções de animais ou bestiários fantásticos contemporâneos	26
1.4 Para compreender o fantástico de Murilo Rubião	31
CAPÍTULO 2 – DE HIBRIDEZ E METAMORFOSES	36
2.1 Bestas apocalípticas e criaturas mitológicas	36
2.2 Um olhar sobre metamorfoses	43
2.3 “Como se fosse real”	46
CAPÍTULO 3 – INTERPRETAÇÃO DOS CONTOS	50
3.1 “O ex-mágico da taberna Minhota”	50
3.2 “Os dragões”	53
3.3 “Teleco, o coelhinho”	56
3.4 “Alfredo”	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	70
ANEXOS	75
Processo de criação do produto	76
Produto: Os gatos de Olívia	77

INTRODUÇÃO

*Sou um sujeito que acredita no que está além da rotina.
Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico.*

Murilo Rubião¹

O presente trabalho objetiva pesquisar o bestiário de Murilo Rubião, investigando a presença significativa de animais em sua obra e buscando a representação deles nos contos em que aparecem e suas similaridades. Para isso foram escolhidos os contos “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo” cujos enredos se destacam pela presença de animais em situações as mais insólitas, dentre as quais estão metamorfoses que Rubião soube trabalhar com maestria, o que levou Mário de Andrade (1995) a compará-lo a Franz Kafka. Essas metamorfoses, criadas por Rubião, são outro enfoque desta pesquisa, investigando-se o que representam essas transformações, aparentemente muito naturais, no enredo dos contos murilianos. Questiona-se o porquê dessas metamorfoses nas narrativas de Rubião, buscando-se um sentido para essas mudanças de formas nos animais escolhidos por ele e que função esses animais desempenham dentro dos contos citados.

Murilo Eugênio Rubião, autor mineiro, nascido em Carmo de Minas em 1916, é considerado o precursor do fantástico no Brasil através de seus contos; conforme Jorge Schwartz: “Murilo Rubião é o primeiro contista moderno do gênero fantástico nas letras brasileiras” (SCHWARTZ, 1982, p. 99). O fantástico que aparece em suas narrativas difere do fantástico nascido com o romantismo alemão no início do século XIX, pois Rubião retrata o homem moderno inserido no seu cotidiano, cercado pelas novas tecnologias e suas complexidades, as quais esse homem não consegue se adaptar nem entender. Seu primeiro livro foi publicado em 1947 e, tanto tempo depois, sua obra ainda é pouco conhecida no Brasil. No entanto, seus contos foram traduzidos para o inglês, alemão, tcheco e espanhol, e publicados no Canadá, Colômbia, Itália, Polônia e Portugal.

¹ RUBIÃO, Murilo. O fantástico Murilo Rubião. Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 16. ed. São Paulo: 1993, p. 4.

Mesmo creditando influência de autores mundialmente famosos como Cervantes, Gogol, Hoffmann, Pirandello, Poe e Henry James, Rubião confessa que o autor que mais o influenciou foi um brasileiro: “Mas o autor que realmente mais me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre” (RUBIÃO, 1993, p. 4). Ele acrescenta que chegou ao fantástico exatamente por ter começado através de Machado: “Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca”. No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, o narrador é um morto que conta sua “vida” pós-morte, o que pode ter inspirado Rubião a escrever “O pirotécnico Zacarias”. Neste conto o narrador é também um morto que, além de narrar sua trajetória pós-morte, ainda interage com os rapazes que o atropelaram, causando sua morte.

Embora todos os contos murilianos tenham uma epígrafe bíblica, eles não têm caráter religioso, essas epígrafes apenas indicam uma pista ao leitor do que ele pode encontrar na estória. Mesmo assim, sem querer mostrar religiosidade em suas narrativas, Murilo Rubião deixa transparecer nelas uma intertextualidade com passagens bíblicas. Essa atração pelos textos sagrados dá-se, não porque fosse religioso, o que ele por diversas vezes negou ser, mas porque na infância, entre suas leituras preferidas das *Mil e uma noites*, dos contos de fadas e de *Dom Quixote* incluíam-se as histórias da Bíblia. Esse encantamento de Rubião pelo sobrenatural, encontrado na Bíblia e nas outras literaturas do maravilhoso, fez com que seus contos pendessem para o gênero fantástico, no qual ele se destacou criando narrativas cheias de acontecimentos insólitos. Acontecimentos esses que são tratados de um modo a não causar espanto nem no narrador nem nos personagens, mas que os levam a questionar se os acontecimentos seriam mesmo irrealis, dado que estão dentro de um ambiente tão real e familiar quanto o próprio cotidiano deles. As estórias de Murilo Rubião são narradas, na maioria, em primeira pessoa o que credita mais veracidade ao que vai sendo desenrolado diante do leitor. Vânia Pimentel comenta que Rubião “realiza uma *travessia* existencial: de religioso e quase místico na adolescência, transforma-se em agnóstico na fase adulta, mas a religiosidade apreendida na infância e adolescência servirá de base para sua temática literária” (PIMENTEL, 2002, p. 162). Surgem, daí, em seus contos, animais como o leão e o dragão que Rubião conheceu, cheios de simbologia, nas bestas híbridas das revelações apocalípticas do apóstolo João e no livro de Daniel.

No primeiro capítulo desta dissertação faz-se um apanhado histórico da prática do bestiário bíblico a partir de passagens que apontam a posição de inferioridade dos animais em relação ao homem desde o momento da criação. São mencionados animais domésticos e sua utilidade nos ritos sagrados, bem como as bestas híbridas e fantásticas que tanto aparecem no Antigo quanto no Novo Testamento. Autores da Idade Clássica como Homero e Ovídio apresentam, em algumas de suas obras, deuses e animais que se metamorfoseiam e pessoas que são transformadas em animais, mostrando, assim, o fenômeno da transmutação de seres para outras espécies que não as suas. Segue-se um breve relato sobre bestiários da Idade Média com informações sobre o *Physiologus*, o manuscrito grego que serviu de fonte para a criação dos bestiários medievais. Também estão alistados bestiários de alguns autores contemporâneos como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar que ajudam a compreender o gênero escolhido por Murilo Rubião para criar seus contos. E como base teórica para melhor entender a literatura fantástica, estudos em Tzvetan Todorov e Ítalo Calvino somam-se aos que deram suporte a este trabalho. Jacques Derrida e Charles Darwin ajudam a esclarecer sobre o ser “animal” e os hábitos e emoções dos bichos, considerados irracionais.

No segundo capítulo são descritos animais híbridos das Escrituras, observando-se quantos e quais bichos compõem a hibridez desses seres. Em seguida, são citadas metamorfoses criadas por autores de diferentes épocas como Homero, Ovídio, Apuleio, Lautréamont e Franz Kafka, escolhendo-se algumas delas para demonstrar o comportamento de seres humanos metamorfoseados em animais no que diz respeito à perda da compreensão humana e da fala que ocorrem em momentos diferentes. Encerra-se o capítulo com informações sobre o momento histórico em que Murilo Rubião escreveu seus contos e um pouco mais sobre o fantástico em sua obra.

No capítulo terceiro faz-se uma releitura dos quatro contos selecionados para esta pesquisa, visando responder as questões levantadas e interpretar de que forma Rubião usou o elemento fantástico envolvendo o seu bestiário. Nesse mundo fantástico muriliano encontram-se animais criados, ao acaso, por um ilusionista vazio de ilusões e onde há animal querendo ser gente, e gente virando bicho pra fugir do próprio homem.

CAPÍTULO 1

BESTIÁRIOS: DA ANTIGUIDADE A MURILO RUBIÃO

1.1 Desde o princípio, a superioridade do homem sobre os animais

O interesse do homem pelos animais remonta à pré-história, demonstrado nas primeiras manifestações artísticas do homem primitivo, quando deixou registros de animais nas suas pinturas rupestres retratando, principalmente, suas caçadas.

Na Bíblia, desde o livro de Gênesis até Apocalipse, são muitas as passagens que citam animais. O bestiário bíblico está presente, especialmente, nos livros do Antigo Testamento, a começar por Gênesis, que narra a criação dos animais como fato ocorrido antes mesmo da criação do homem, a quem coube a tarefa de nomear os primeiros seres criados, demonstrando, assim, a superioridade do homem sobre as bestas: “Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles” (Gênesis, 2.19). Do mesmo modo, no Salmo 8, Davi louva as grandes obras da criação e declara a respeito do homem: “Deste-lhe domínio sobre as obras da tua mão e sob seus pés tudo lhe puseste: ovelhas e bois, todos, e também os animais do campo; as aves do céu, e os peixes do mar, e tudo o que percorre as sendas dos mares” (Salmo, 8.6-8).

Assim como nas escrituras, Ovídio também aponta para a superioridade do homem na questão da criação dos seres viventes. No Livro I de *Metamorfoses* ele escreveu os seguintes versos do poema:

O mar aos peixes nítidos é dado,
Aves ao ar, quadrúpedes à Terra.
A estes animais faltava um ente
Dotado de mais alta inteligência,
Ente, que a todos legislar pudesse:
Eis o homem nasce, e – ou tu, suprema Origem
De melhor Natureza, e quanto há nela,
Ou tu, pasmoso Artífice, o formaste
Pura extração de divinal semente,
Ou a Terra ainda nova, inda de fresco
Separada dos céus, lhe tinha o germe. [...]
As outras criaturas debruçadas
Olhando a Terra estão; porém ao homem
O Fator conferiu sublime rosto,
Erguido para o céu que lhe deu que olhasse
(OVÍDIO, 2004, p. 18).

Ovídio chama a atenção para a posição submissa dos animais, curvados e olhando para baixo, sem direito a erguer os olhos aos céus e, em oposição, destaca a altivez do homem, que foi feito para olhar para o alto, como a declarar que só os humanos têm direito a almejar o céu.

Ainda sobre a questão da nomeação dos animais pelo homem, embora Adão tivesse autonomia para escolher os nomes dos primeiros viventes como melhor lhe aprouvesse, Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, diz que “essa nomeação apregoada permanece *ao mesmo tempo* livre e vigiada, sob vigilância, sob o olhar de Iahvé Elohim que no entanto não intervém. [...] Mas Ele o espreita, o homem só, ele o vigia com uma mescla de curiosidade e de autoridade”.² Apesar de os animais terem aparecido antes do homem, este veio depois para dominar sobre aqueles, ao que Derrida complementa: “Deus destina os animais a experimentar o poder do homem, *para ver* o poder do homem em ação, para ver o poder do homem à obra, para ver o homem tomar o poder sobre todos os outros viventes.”³

Essa inferioridade dos animais em relação ao homem aparece também no livro de Levítico, onde são citados os animais que o homem poderia comer e os impuros, que não deveriam ser comidos por ele, e também os animais que deveriam servir para sacrifícios realizados pelo homem. Deus falou a Moisés e Arão: “Dizei aos filhos de Israel: São estes os animais que comereis de todos os quadrúpedes que há sobre a terra. Todo o que tem unhas fendidas, e o casco se divide em dois, e ruma, entre os animais, esse comereis” (Levítico, 11.2-3). Quanto aos seres viventes das águas, Ele ordenou: “De todos os animais que há nas águas comereis os seguintes: todo o que tem barbatanas e escamas, nos mares e nos rios, esses comereis” (Levítico, 11.9). Para servirem de oferta em sacrifícios, os animais deveriam ser sem defeitos: “Se a oferta de alguém for sacrifício pacífico, se a fizer de gado, seja macho ou fêmea, oferecê-la-á sem defeito diante do Senhor” (Levítico, 3.1).

Além de serem sacrificados como expiação pelos mais variados tipos de pecados cometidos pelos homens, os animais também foram usados nas dez pragas para convencer o faraó a deixar os hebreus escravizados saírem do Egito. Êxodo narra que, das dez pragas, Deus usou animais em cinco: rãs na segunda, piolhos na terceira,

² DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 37.

³ DERRIDA, loc. cit.

moscas na quarta, morte de animais na quinta e gafanhotos na oitava. Mas na sexta e na décima pragas os animais também estavam envolvidos: “[...] se tornará em tumores que se arrebentem em úlceras nos homens e nos animais, por toda a região do Egito” (Êxodo, 9.9); “E todo primogênito na terra do Egito morrerá, [...] e todo primogênito dos animais” (Êxodo, 11.5).

Outras passagens que reforçam o bestiário bíblico estão nos livros de Daniel e Apocalipse onde são descritos animais híbridos, fantásticos ou imaginários. Daniel narra a visão que teve de quatro animais nada convencionais:

Quatro animais, grandes, diferentes uns dos outros, subiam do mar. O primeiro era como leão e tinha asas de águia; enquanto eu olhava, foram-lhe arrancadas as asas, foi levantado da terra e posto em dois pés, como homem; e lhe foi dada mente de homem. [...] o segundo animal, semelhante a um urso, o qual se levantou sobre um dos seus lados; na boca, entre os dentes, trazia três costelas; [...] e eis aqui outro, semelhante a um leopardo, e tinha nas costas quatro asas de ave; tinha também este animal quatro cabeças, [...] e eis aqui o quarto animal, terrível, espantoso e sobremodo forte, o qual tinha grandes dentes de ferro [...] e tinha dez chifres (Daniel, 7.3-7).

Intrigado com a visão dos quatro animais, Daniel chega-se a “um dos que estavam por perto” para saber o significado de tudo aquilo e é informado de que “estes grandes animais, que são quatro, são quatro reis que se levantarão da terra” (Daniel, 7.17). Essa visão de Daniel deu-se no primeiro ano do reinado de Belsazar em Babilônia. Sobre essa questão e sobre o significado do primeiro animal José Sélvio de Andrade explica:

A imagem vista era o símbolo nacional da Babilônia: um leão alado e com cabeça de homem. Consta que uma imagem semelhante à descrita aqui podia ser vista em um templo babilônico. A realidade para a qual apontava a visão, justo no início do mandato do último rei (vice-rei) do grande império neo babilônico, era que lhe eram retiradas a coragem e a mobilidade, não ao indivíduo Belsazar particularmente, mas ao império como um todo (ANDRADE, 2004, p. 288).

Para o segundo animal, que é semelhante ao urso, Andrade afirma que representaria Ciro, rei da Pérsia, e as costelas na boca do animal representariam cidades e impérios que Ciro tomaria para si. Sobre o terceiro animal, um leopardo com quatro asas de ave e quatro cabeças, Andrade informa que o “leopardo é também um predador, carnívoro, voraz, que embora não tenha a majestade do leão, nem a força do urso, é animal veloz e muito ágil na captura da presa” (Daniel, p. 289). E comparando as asas do leopardo com as asas de águia do primeiro animal, ele acrescenta que “as asas aqui,

ainda que duplicadas – quatro – não representariam a ideia de mobilidade”.⁴ Andrade diz que, ao mencionar quatro asas, Daniel está aplicando uma hipérbole para ilustrar a extensão e o esforço de dominação que caracterizaria o terceiro império. Referindo-se ao terceiro animal, no que diz respeito às suas quatro cabeças, Andrade informa que o número quatro traz a ideia de universalidade, mas que a cabeça sugere domínio, governo.

Sobre o quarto animal, diferente dos demais e o mais terrível de todos, não se diz com qual animal ele se assemelha, mas no versículo seguinte Daniel descreve um pouco sobre sua aparência: “Estando eu a observar os chifres, eis que entre eles subiu outro pequeno, diante do qual três dos primeiros chifres foram arrancados; e eis que neste chifre havia olhos, como os de homem, e uma boca que falava com insolência” (Daniel, 7.8). Um ancião que está presente no sonho de Daniel informa que das dez pontas do quarto animal se levantarão dez reis. Andrade completa: “Os dez chifres representam, nas escrituras, exércitos armados. Dez chifres, então, podem indicar uma grande milícia, que o profeta identifica como sobremodo forte.”⁵

Outros quatro animais são apresentados também por João em Apocalipse com as seguintes características:

O primeiro ser vivente é semelhante a leão, o segundo, semelhante a novilho, o terceiro tem o rosto como de homem, e o quarto ser vivente é semelhante à águia quando está voando. E os quatro seres viventes, tendo cada um deles, respectivamente, seis asas, estão cheios de olhos, ao redor e por dentro [...] (Apocalipse, 4.7,8).

Sobre esses quatro seres híbridos, Armando Chaves Cohen cita duas interpretações. Uma delas diz que eles “representam toda a criação: os homens, os animais domésticos (boi), os animais selvagens (leão), as aves e os anjos” (COHEN, 2013, p. 101). A outra interpretação diz que “representam a perfeição quadrangular do trabalho de Deus: o leão, domínio majestoso; o novilho, a força divina e sua paciência; a face humana, a ternura e o amor de Deus e sua inteligência; a águia voando, a rapidez e a exatidão nas suas obras” (COHEN, 2013, p. 102). No que se refere aos quatro animais estarem cheios de olhos, Cohen explica que significa “penetração intelectual, vigilância e prudência. Essas criaturas viventes não representam a Igreja nem uma classe especial

⁴ ANDRADE, José Sélvio de. *Os profetas maiores II*. Rio de Janeiro: JUERP, 2004, p. 290.

⁵ ANDRADE, loc. cit.

de santos, mas são os seres sobrenaturais vistos no Antigo Testamento, que estão sempre em conexão com o trono e a presença de Jeová” (COHEN, 2013, p. 102).

Ainda em Apocalipse é narrado o confronto entre o dragão e a mulher grávida de um varão que haveria de reger todas as nações:

Viu-se, também, outro sinal no céu, e eis um dragão, grande, vermelho, com sete cabeças, dez chifres e, nas cabeças, sete diademas. A sua cauda arrastava a terça parte das estrelas do céu, as quais lançou para a terra; e o dragão se deteve em frente da mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho quando nascesse (Apocalipse, 12.3,4).

O dragão grande e vermelho simboliza Satanás que, antes de se tornar um anjo caído, fazia parte da mais alta classe das criaturas: “um querubim ungido”, conforme Ezequiel, 28.14. Cohen explica: “É visto com ‘sete cabeças’, o que denomina sua excelente sabedoria [...] e plenitude em astúcia; ‘dez chifres’, que falam do seu poder para ferir e rasgar, e ‘sete diademas’, pleno poder para reinar sobre todo o mundo” (COHEN, 2013, p.181). Ao arrastar com a cauda a terça parte das estrelas, o dragão (Satanás) estaria levando com ele seus anjos fiéis que caíram com ele.

O vasto bestiário bíblico é cercado de muita simbologia e significados, e muitos animais se prestam a um propósito, como representar reinos e reis. Antônio Gilberto pontua que é “significativo que as nações, em geral, escolham inconscientemente para si animais ferozes e aves de rapina como símbolos nacionais” (GILBERTO, 2013, p. 42). Ele exemplifica que para a China foi escolhido o dragão; para a Inglaterra, o leão; para os Estados Unidos, a águia; para a Rússia, o urso; para a Itália, o lobo.

1.2 Dos clássicos aos medievais

Além do legado de passagens da Bíblia, autores da Antiguidade Clássica como Homero, Ovídio e Apuleio muito contribuíram para aumentar a curiosidade sobre seres imaginários ao criarem, em suas narrativas, homens e deuses que se transformam em animais.

Homero, poeta grego, narra em seu épico *Odisseia* inúmeras aventuras de Odisseu, dentre as quais está o episódio em que ele chega com sua tripulação ao castelo de Circe, feiticeira especialista em poções mágicas e venenos, que transforma os companheiros de Odisseu em porcos. Além do encontro com Circe, Odisseu, em suas aventuras marítimas, depara-se com seres fantásticos como o ogro Polifemo, sereias e

monstros marinhos, dentre os quais está Cila que devora seis companheiros do herói. Cila é um terrível monstro marinho em forma de mulher cujo corpo tem ao seu redor seis cabeças de cachorros que devoram a todos que passam por perto. Homero assim a descreve: “De doze pés é dotada, disformes bastante eles todos, com seis compridos pescoços, também terminando eles todos por uma horrenda cabeça, com tríplice fila de dentes, fortes e em número grande, onde a lúgubre Morte se aninha” (HOMERO, 2002, p. 212). Além dos seres fantásticos, animais comuns também têm seu registro no poema homérico, como o cachorro de estimação de Odisseu que é o único a reconhecê-lo de imediato quando o herói retorna irreconhecível, à cidade de Ítaca. Sobre essa questão Calvino comenta: “O único reconhecimento imediato e espontâneo vem do cão Argos, como se a continuidade do indivíduo só se manifestasse por meio de sinais perceptíveis para um olhar animal” (CALVINO, 1993, p. 21). O mesmo acontece com a ama de leite que comprova a identidade de Odisseu através de uma cicatriz de garra de javali.

Outro poeta clássico é o latino Públio Ovídio Naso cujo poema *Metamorfoses*, descreve muitas transformações físicas de seres diversos ao longo da obra. São pedras que viram gente, homens e deuses que se transformam em animais, plantas ou minerais. São deuses que se apaixonam pelas ninfas ou por simples mortais. Neste caso Calvino analisa que, muitas vezes, a pretendente recusa e foge do assédio e que “a metamorfose pode acontecer em momentos diversos, como disfarce do sedutor ou como salvação da vítima do assédio ou punição da seduzida por parte de outra divindade enciumada” (CALVINO, 1993, p. 41). Júpiter, por exemplo, o mais poderoso dos deuses, muda de forma, muitas vezes, por conta de seus inúmeros casos amorosos: transforma-se em touro para sequestrar Europa e a transporta em sua garupa através do mar. Em outra ocasião transforma a ninfa Io em novilha para escondê-la de sua esposa Juno.

Após tratar da origem da Terra, Ovídio relata o dilúvio que a destruiria, pela vontade dos deuses, mas nesta inundação universal, diferentemente do dilúvio bíblico, nem os animais foram poupados:

O lobo vai nadando entre as ovelhas,
Em meio à torrente impetuosa
Boiam fulvos leões, manchados tigres,
Não vale aos javalis a força enorme,
A suma rapidez não vale aos cervos.
(OVÍDIO, 2004, p. 28)

Apenas um casal de humanos sobrevive ao furor das águas e a eles é dada a incumbência de repovoar a Terra, não mais com a ordem original “Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra,” (Gênesis, 9.1) dada a Noé e sua esposa após o dilúvio, mas em Ovídio, foi ordenado, pela deusa Têmis, que Deucalião e Pirra lançassem para trás “os ossos de vossa grande mãe” (OVÍDIO, 2004, p. 31). O casal custa a entender que a grande mãe é a Terra e os ossos que eles deveriam lançar são as pedras. Assim fazendo, as pedras que Deucalião atira para trás logo se transformam em homens e as atiradas por Pirra se transformam em mulheres. Quanto à formação dos animais, dá-se pelo aquecimento solar:

Os encharcados e lodosos campos
Com o ativo calor se entumeceram, [...]
De animais o cultor acha milhares,
Uns a nascer, e em parte já formados, [...]
Portanto, a fértil mãe terra
Do recente dilúvio repassada,
E pelo aéreo lume escandecida,
Inúmeras espécies foi brotando:
Deu ser a algumas com a forma antiga,
Noutras enfim criou não vistos monstros
(OVÍDIO, 2004, p. 33).

Assim como Ovídio, Lucio Apuleio, também autor da literatura latina, escreveu o seu *Metamorfoses*, mais conhecido como *O asno de ouro* ou, ainda, como *O burro de ouro* que narra as aventuras de Lúcio metamorfoseado em burro por engano ao tentar se transformar em pássaro. Ao ver a feiticeira Panfília se transformar em coruja, depois de utilizar um unguento mágico, ele deseja fazer o mesmo, mas consegue um unguento errado com a escrava de Panfília e o resultado da magia não é o desejado. Em forma de asno, Lucio passa o decorrer da estória em busca de um contrafeitiço para voltar à forma de homem. Zélia de Almeida Cardoso acrescenta sobre a obra de Apuleio:

Embora recheado de passagens dignas de um romance picaresco, nas quais não faltam alegria, espírito e até mesmo algum erotismo, a obra de Apuleio foi considerada por alguns como uma representação alegórica do mito platônico de Fedro: a alma deve morrer para chegar à concepção do divino e sofrer duras provas para elevar-se até deus (sic) (CARDOSO, 1989, p. 122).

Lúcio passa por maus momentos sofrendo castigos físicos na pele de animal e nas mãos de diferentes donos, mas seu retorno à forma humana só acontece com a ajuda da deusa Ísis, esposa de Osíris, que lhe ensina, em sonho, como voltar a seu estado original.

Na Idade Média, os animais são elementos presentes tanto no cotidiano quanto nos romances medievais: “Os senhores feudais entrincheirados nos castelos, tendo como principais diversões a caça e a guerra, e como instrumento de locomoção e combate, o cavalo [...]”.⁶ Nas caçadas da nobreza medieval, ademais do javali, havia a caça ao misterioso cervo branco e à besta ladradora, quase sempre com a ajuda de cães. As florestas eram o cenário principal dos romances de cavalaria e também um lugar encantado e misterioso, mas com animais que assustavam os urbanos: “Os perigos do agreste atingiam frequentemente a cidade na figura de animais selvagens, como as alcateias de lobos famintos que, no inverno, ameaçavam invadir-lhe as ruas.”⁷

A fábula foi um tipo de bestiário utilizado na Idade Média para, através de personagens travestidos de animais, passar algum ensino moral para a sociedade da época ou criticar alguma pessoa pública de uma forma jocosa ou divertida. O termo fábula é definido como: “Narração alegórica cujas personagens são, em regra, animais, e que encerra lição moral”.⁸ Para Aristóteles as fábulas são a imitação das ações, o que é reforçado com as ações dos animais humanizados, presentes nesse gênero literário.

Raimundo Lúlio, escritor catalão, escreveu o *Livro das Bestas*, considerado um dos melhores textos da prosa catalã medieval, onde mistura animais com humanos e personifica animais. Na introdução do livro de Lúlio, Ricardo da Costa comenta que:

[...] as bestas atuam segundo a psicologia que a cada uma delas é atribuída no fabulário medieval: o mundo dos animais – simbolizado na corte do rei Leão – passa a ser uma caricatura do mundo dos homens, e seus símbolos zoomórficos, metáforas das paixões humanas. Para o homem medieval, tanto a natureza como o mundo animal eram um reflexo (*speculum*) do universo humano, especialmente da moral: o mundo do homem era reflexo do mundo divino; o mundo dos animais reflexo do mundo dos homens (COSTA, 2006, p. 23-24).

O livro trata das paixões humanas utilizando fábulas que os próprios animais contam com o objetivo de mostrar lições moralizantes. Esteve Jaulent, na apresentação do *Livro das Bestas*, informa que o personagem rei Leão representaria o rei Filipe IV da França “para que ele, olhando o que fazem os animais, visse como deve reinar e como pode guardar-se dos maus conselhos e dos homens falsos” (JAULENT, 2006, p. 13).

⁶ MELLO, José Roberto. *O cotidiano no imaginário medieval*. São Paulo: Contexto, 1992, p. 28.

⁷ MELLO, loc. cit.

⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Fábula. Miniaurélio. O dicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

Outro personagem de importância no livro de Lúlio é a raposa que domina no enredo da fábula, fazendo intrigas entre os animais, tudo com o objetivo de tornar-se rainha no lugar do rei Leão. Assim como Lúlio escolheu a raposa para, através de suas peripécias retratar comportamentos humanos, o mesmo animal já havia aparecido como herói central na “epopeia animal”, surgida no século XII, chamada *Romance da Raposa* em que ela lutava contra um lobo chamado Ysengrin. Embora o *Romance da Raposa* seja um conjunto de 27 relatos independentes, todos estão unidos pela personagem raposa. Nely Coelho informa sobre esse tipo de fábulas: “Conforme a interpretação da Crítica, nessas fábulas, o mundo dos animais está organizado à imagem da sociedade francesa do tempo e toda sua arte consiste em parodiar a comédia humana, sem jamais nos deixar esquecer de que são animais” (COELHO, 2010, p. 31).

Tilo Júlio Fedro, autor da literatura latina, é outro nome cujas fábulas se destacaram na Idade Média. Conhecedor do idioma grego, por ter nascido na Macedônia e depois transferido para Roma, onde serviu como escravo no Império de Augusto, foi ele quem traduziu as fábulas de Esopo e as escreveu, pois muitas delas haviam sido transmitidas oralmente. Fedro inspirou-se nas fábulas de Esopo para escrever as suas que, utilizando animais humanizados e apresentando relatos moralizantes, se tornariam pequenos bestiários devido à grande variedade de bichos nelas.

O termo bestiário tem as seguintes definições no dicionário: “Antigo gladiador que combatia no circo com as feras; na Idade Média, coleção de fábulas ou dados sobre animais reais ou imaginários”;⁹ a primeira definição vem de *bestiarius* do latim clássico e esta última vem do latim moderno *bestiarium*.

Embora tenham se tornado mais conhecidos na Idade Média, os bestiários têm sua origem na Antiguidade Clássica com o *Physiologus*, um manuscrito grego de autoria desconhecida, que teria sido escrito em Alexandria no século II. Seus textos traziam descrições de animais, pássaros, peixes, plantas e pedras. Os bestiários medievais eram copiados nos mosteiros pelos monges, mas não eram de um único autor e, à medida que iam sendo reescritos, novos elementos iam sendo acrescentados. Assim, além das descrições dos seres, os textos vinham acompanhados de conteúdo moral e bíblico para

⁹CIVITA, Victor (editor). Bestiário. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado*. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

facilitar a aprendizagem e divulgação do cristianismo, e representavam a versão cristã do conhecimento naturalista.

Felipe Amaral Rocha de Menezes complementa sobre a origem dos bestiários:

Os bestiários são versões adaptadas do *Physiologus*, mas contêm contribuições de diversos outros textos. Com o passar do tempo, os verbetes foram reinventados, sendo revistos e adaptados por vários autores, dando origem a outros textos nos quais os animais ocupam outros contextos. Nestes, a vida dos animais e suas características e hábitos reinscrevem conteúdos variados, diferentes da ênfase na moral e na religião (MENEZES, 2010, p. 33).

Lucia Galetti cita Luís Krus Martins para falar de duas classificações com relação à função dos bestiários naquela época:

Luís Krus Martins, [...] trabalha com duas classificações básicas com relação à função dos bestiários na Idade Média. Aponta a existência de um Bestiário Românico (sic) em que a natureza vai ser entendida como um espelho no qual a sociedade se contempla e em que a consciência natural, sem se refletir em si mesma, torna-se palco onde o mundo se espelha. Concomitante a este bestiário, segundo o estudioso, há um outro denominado Bestiário Medieval cuja consagração está na escultura românica (sic) presente nos pórticos e capitéis de igrejas e mosteiros em que figura toda uma série de animais simbolizando as virtudes e os vícios, associando-se a determinadas personagens, episódios e dogmas consagrados nos textos sagrados (GALETTI, 2001, p. 13).

O objetivo dos bestiários medievais era expor o mundo natural e, por meio deste, instruir os homens mostrando que tudo na criação era um ato intencional do criador. Assim, a intenção dos bestiários era edificar o homem pecador através dos hábitos e da natureza dos animais, fazendo uma ligação entre as características destes e passagens das escrituras para pregar a redenção do homem, através do reconhecimento de seus próprios defeitos, como pecador, e da necessidade de um redentor.

Um exemplo de bestiário medieval é o *Bestiário de Aberdeen* que é um manuscrito com iluminuras, composto em latim por volta de 1200 e preservado na Universidade de Aberdeen, na Escócia. Nele estão textos compilados de outras fontes, principalmente do *Physiologus* que foi principal referência para os bestiários que viriam depois. Os textos do bestiário de Aberdeen descrevem, desde o princípio da criação a toda sorte de animais reais e imaginários, aves e pedras. São animais como a hiena, o macaco, a fênix, o basilisco, o dragão, o grifo, o centauro, o unicórnio, o sátiro e a sereia. Os textos vêm acompanhados de uma explicação moralizadora. As descrições e

características dos animais e seres imaginários são seguidas por citações bíblicas com o intuito de deixar uma pregação do cristianismo como seguem alguns exemplos:

A Hiena é descrita como um animal que mora nos túmulos e se alimenta de cadáveres, por isso é considerada um animal impuro, tanto pode ser macho ou fêmea e, cheia de artimanha, imita a voz humana para enganar. Após a descrição, vem a lição em que os filhos de Israel são comparados à hiena e é acrescentado um verso bíblico, no caso Jeremias, 12.8: “Tornou-se a minha herança para mim como leão numa floresta; levantou a sua voz contra mim, por isso eu a aborreci”.

A Fênix é descrita como uma ave da Arábia, assim chamada porque sua cor é púrpura da Fenícia ou porque é a única de sua espécie em todo o mundo. Vive até os quinhentos anos e, quando vê que já está velha, o suficiente, prepara uma pira funerária para si com ramos de plantas aromáticas e vira-se para o sol batendo as asas para produzir o fogo que a consumirá, mas nove dias depois ela se levanta de suas próprias cinzas. A Fênix é comparada a Jesus Cristo que ressuscita depois de morto. A lição é também aplicada como a ressurreição do justo que, juntando as plantas aromáticas da virtude, prepara o reavivamento de suas energias para após a morte. O verso para aplicar a lição da fênix é João, 10.18: “Ninguém me tira de mim, mas eu de mim mesmo a dou; tenho poder para a dar, e poder para tornar a tomá-la”. O verso faz referência a Cristo que se deu em sacrifício de espontânea vontade e que voltaria ressuscitado, assim como a Fênix.

Sobre o tema, Massaud Moisés aponta que:

Apesar de os livros dos animais evocarem um mundo de valores desaparecidos com a Idade Média, deles se originaram mitos que vieram a incorporar-se definitivamente na simbologia das artes, como o da fênix que renasce das próprias cinzas, ou o do amor familiar do pelicano (MOISÉS, 1999, p. 62).

Leonardo da Vinci, embora não dado à prática da escrita, também deixou um bestiário apoiado em textos da Antiguidade, composto de animais comuns e outros imaginários onde incluiu fábulas, anedotas e profecias. Na primeira parte do bestiário alguns de seus bichos estão descritos de acordo com suas personalidades, segundo o ponto de vista de Leonardo:

A alegria é apropriada ao galo, que com a menor coisa se alegra e canta com variados e divertidos movimentos. [...] A tristeza assemelha-se ao corvo, o qual, quando vê nascerem as suas crias brancas, pela sua grande dor se retira, com triste amargura as abandona, e só as nutre quando as vê com algumas

penas negras. [...] O basilisco é de tanta crueldade que, quando com a sua venenosa vista não pode matar os animais, se vira para as ervas e plantas e, detendo nelas a sua vista, as faz secar. [...] O licórnio, ou unicórnio, por intemperança e não saber dominar-se, pelo gosto que tem pelas donzelas, esquece a sua ferocidade e bravura; pondo de parte todas as suspeitas aproxima-se da donzela sentada e adormece no colo dela; e os caçadores desse modo o apanham (DA VINCI, 2007, p. 15, 17 e 19).

Algumas de suas fábulas, não são apenas com animais, mas também com árvores, coisas inanimadas e elementos como o fogo e a água, e também concluem com um ensino. O capítulo dedicado às profecias, ele o dividiu em oito partes sendo que as duas primeiras tratam das profecias dos animais racionais (referindo-se aos homens) e dos animais irracionais. José Colaço Barreiros, na apresentação do livro de Da Vinci, fala sobre o gênio polivalente:

O Leonardo capaz de idear máquinas de guerra e de locomoção como o aeroplano, o automóvel, a bicicleta ou o submarino, ou complexos sistemas hidráulicos [...] não entra de modo nenhum em contradição com o fabulista, ou o contador de simples anedotas (BARREIROS, 2007, p. 9).

Ele explica, ainda, que Da Vinci escreveu suas fábulas, anedotas e profecias para entreter os cortesãos, isso porque Leonardo foi um homem da corte e, além do seu bestiário, os demais textos foram escritos no período de sua vida na corte de Ludovico Sforza em Milão, de 1482 a 1499.

Artistas da Idade Média também registraram em suas pinturas animais fantásticos existentes só no seu imaginário, como é o caso de Hieronymus Bosch que, embora fosse religioso fiel e participante de uma confraria religiosa, sua obra representa muito do inconsciente e dos desejos humanos mais perturbadores, conforme Silvia Bruno:

É muito provável que as imagens fantásticas e bizarras criadas pelo pintor tenham sido animadas por um sentimento religioso profundo e sincero. Bosch recorre a uma representação alucinatória do mal, dos aspectos mais perturbadores e terríveis por ela provocados, para trazer os fiéis com maior entusiasmo à crença no divino e na esperança de salvação. Ainda, assim, alguns estudiosos preferem ver nessas imagens a representação de sonhos anormais do pintor ou até alucinações induzidas por alguma droga medicamentosa ou excitante (BRUNO, 2011, p. 25-26).

Suas figuras fantásticas, terrestres ou marinhas, se misturam em cenários de luxúria, casamentos e ritos de fertilidade tais como “mulheres que carregam na cabeça corvos (símbolos de incredulidade), pavões (símbolo da vaidade) e íbis (que aludem às alegrias do passado)” (BRUNO, 2011, p. 46).

Alexandre Herculano, escritor português do século XIX, escreveu “A dama pé-de-cabra”, onde criou um pequeno bestiário em tempos medievais e em que procura resgatar um pouco das estórias medievais em que há magias e aparições diabólicas.

No início da trama ele já dá indícios do que virá no desenrolar da narrativa: “Vós que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia”.¹⁰ O cavaleiro D. Diogo Lopes, em uma de suas caçadas, está prestes a pegar um porco montês quando ouve o canto de uma estranha mulher. Ele apaixona-se de imediato, mas para casar-se com o cavaleiro ela exige dele jamais se persignar. Tendo concordado com a exigência da dama, D. Diogo volta para o seu castelo com ela nos braços, montado numa mula, mas só quando eles estão no quarto é que D. Diogo descobre os pés de cabra da esposa. Sem se importar, ele continua nas suas caças atrás de ursos, porcos e javalis, mas um dia, seu grande cão de caça é morto pela cadelinha da misteriosa dama, para espanto de D. Diogo que, assustado, se benze provocando grande irritação na mulher que, a partir daí, provoca acontecimentos surpreendentes. Essa obra de Herculano está envolta em uma atmosfera sobrenatural, conforme Ana Márcia Alves Siqueira e Felipe Hélio da Silva Dezidério:

O conto “A Dama Pé de Cabra”, [...] revela a face negra do autor, recriando o tom tenebroso do romantismo inglês e do alemão, difundidos pela novela gótica e o *conte noir* francês, repletos de obscuridade, barulhos, vozes e sombras misteriosas, transfigurações tenebrosas e feitos imprevistos (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 69).

Eles afirmam, ainda, que Herculano criou “A dama pé-de-cabra” filiada ao fantástico, mas de feição gótica. Isso porque é um autor do romantismo português que cultuava o obscuro, o maravilhoso e o insólito dos tempos medievais. Herculano consolidou o romance histórico em língua portuguesa a partir de sua coletânea de contos *Lendas e Narrativas* em que se inclui “A dama pé-de-cabra”.

Assim, na literatura, os animais atravessaram poemas clássicos, com deuses e humanos se transformando em animais, e reapareceram nos bestiários medievais que se prestaram à disseminação do cristianismo. Os animais humanizados levaram, nas fábulas, lições moralizantes aos homens e foram peças importantes nos enredos das

¹⁰ HERCULANO, Alexandre. *A dama pé-de-cabra*. Lisboa: Edições Rolim, 1986, p. 21.

histórias medievais que, permeadas de eventos sobrenaturais com magias, bruxarias e aparições diabólicas, fascinaram os leitores medievos.

1.3 Coleções de animais ou bestiários fantásticos contemporâneos

O interesse pelos animais, especialmente os imaginários, continuou ao longo dos tempos até chegar à contemporaneidade. Autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Wilson Bueno e Mário Corso construíram suas próprias coleções de bichos ou reuniram animais de outras coleções tentando trazer um pouco dos bestiários medievais como uma forma de resgatar esses seres imaginários dispersos no tempo.

Se os primeiros bestiários medievais, escritos nos mosteiros, tinham como objetivo explicar o mundo natural, expondo as propriedades de plantas e minerais, e através dos animais, pregar ensinamentos tanto morais quanto cristãos, os bestiários de autores contemporâneos já não têm essa função didática, seja moralizante ou cristã, mas buscam, utilizando-se de personagens animais, passar alguma crítica à sociedade de uma forma inteligente e criativa mostrando o inconformismo dos autores com certos comportamentos, situações e fatos ocorridos em sua época.

Enquanto os bestiários bíblicos, os medievais e os clássicos, conforme o próprio nome aponta, são formados de bestas fantásticas, híbridas e de seres imaginários, os bestiários contemporâneos, por sua vez, são uma espécie de coleções que os autores buscaram formar juntando animais comuns do próprio cotidiano. Diferentemente dos seres dos antigos bestiários, o que há de fantástico nos animais contemporâneos são suas ações insólitas e o que eles representam no contexto da narrativa. Assim como os autores contemporâneos citados acima, Murilo Rubião também criou seu pequeno bestiário com animais comuns e outros imaginários, tais como dragões e o lobisomem, montando desse modo, sua coleção de bichos fantásticos, mesmo que em suas ações.

Para Maria Esther Maciel o ato de colecionar é um ajuntamento de coisas que estavam dispersas e que “a coleção tem a função inerente de desafiar o caos [...] visto que o colecionador, ao registrar/catalogar as coisas, retira-as do estado dispersivo em que se encontram no mundo e as recontextualiza num outro espaço, regido por leis próprias” (MACIEL, 2009, p. 26-27). Para Ítalo Calvino toda coleção é “um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimos, de humores” (CALVINO, 2010, p. 12).

Maciel aponta que Noé é considerado por estudiosos como o primeiro colecionador da história da humanidade. Isso porque, conforme a Bíblia, a ele coube a tarefa de recolher todos os animais dispersos na terra para preservá-los da destruição do dilúvio iminente. “Noé converteu o ato de recolher e agrupar todas as criaturas da terra em um antídoto contra a destrutividade do tempo e da morte” (MACIEL, 2004, p.17). Depois de ser instruído, em todos os detalhes, sobre a construção da arca e, estando ela pronta, Noé reagrupa uma coleção de todos os animais da terra, e acomoda-os na grande embarcação:

De tudo o que vive, de toda carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para os conservares vivos contigo. Das aves segundo as suas espécies, do gado segundo as suas espécies, de todo réptil da terra segundo as suas espécies, dois de cada espécie virão a ti, para os conservares em vida (Gênesis, 6.19-20).

Ítalo Calvino reuniu uma coleção de fábulas italianas, a pedido do editor italiano Einaudi, para que pudessem ser comparadas às de Perrault e dos Irmãos Grimm. Durante dois anos Calvino pesquisou fábulas italianas que haviam sido coletadas na tradição popular, no período de cem anos, e transcritas a partir de diferentes dialetos. Em sua coleção, Calvino buscou representar todas as regiões da Itália e todos os tipos de fábulas documentadas nos dialetos italianos. Encontrou fábulas em que homens são transformados em cavalos e moças em pombas. Em outra, animais que, em agradecimento, presenteiam um forasteiro com uma garra (do leão), um bigode (do cachorro), uma pena (da águia) e uma patinha (da formiga). Ao usar cada um dos ditos objetos, em circunstâncias diferentes, o herói da fábula se transforma no animal correspondente ao item presenteado e consegue se livrar de grandes perigos. Reforçando a tradição moralizante das fábulas Calvino pontua: “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, 2006, p. 41).

Jorge Luís Borges, em parceria com Margarita Guerrero, montou uma coleção de animas e seres imaginários, híbridos e fantásticos para formar o *Manual de zoologia fantástica*. No prefácio, Borges compara o jardim zoológico da realidade com o das mitologias que não se constitui de leões, mas de esfinges, grifos e centauros. Ele questiona se o jardim zoológico das mitologias não deveria ter número maior de animais já que cada animal híbrido da mitologia seria mais de um.

Em *O livro dos seres imaginários*, também com Margarita Guerrero, Borges apresenta uma nova lista de seres ainda maior que a do *Manual de zoologia fantástica*. Nele estão descrições de animais como o galo celestial com plumagem de ouro e que canta três vezes ao dia; o pássaro que traz a chuva; Abtu e Anet, os dois peixes sagrados da mitologia egípcia; o elefante que predisse o nascimento de Buda, dentre outros. Há seres imaginários como os pigmeus que, de tão pequenos, edificam suas moradas em cascas de ovo. Há também os gnomos, a mandrágora que é planta e animal, pois grita quando lhe arrancam da terra; as ninfas, as fadas, os elfos e as valquírias, poderosas mulheres que, cavalcando nas alturas, levavam as almas de combatentes mortos para o épico paraíso de Odin. Há o centauro, a salamandra, o minotauro e o basilisco que só com o olhar quebra a pedra e queima o pasto. O livro de Borges tem o animal sonhado por Kafka:

É um animal com uma cauda grande, de muitos metros de comprimento, parecida com a da raposa [...] o animal está sempre em movimento, a cauda sempre de um lado para outro. O animal tem algo de canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem alguma coisa de humano; só os dentes têm força expressiva, quer os esconda ou mostre (BORGES; GUERRERO, 1974, p. 13).

E também tem o animal sonhado por Allan Poe:

Teria três pés de comprimento e seis polegadas de altura; as quatro patas eram curtas e guarnecidas de agudas garras de cor escarlate, de uma substância semelhante ao coral. O pelo era parelho e sedoso, perfeitamente branco. A cauda era pontiaguda, como de rato, e teria um pé e meio de comprimento. A cabeça parecia de gato, com exceção das orelhas, que eram caídas, como as de um sabujo. Os dentes eram do mesmo escarlate que as garras (BORGES; GUERRERO, 1974, p. 17).

Não só nos dois livros de Borges acima citados, mas também em outros trabalhos do autor pode-se encontrar animais como o tigre, por quem ele tinha verdadeira adoração, desde os tempos de menino, e que foi tema em vários trabalhos seus. Por exemplo, no poema borgiano “Dreamtigers” o eu lírico tenta criar o tigre dos seus sonhos dentro de um sonho seu. Por ser dono do sonho acredita ter poder para criá-lo a seu bel-prazer, mas o que pensa ter engendrado como um tigre vê metamorfoseado num animal desengonçado e raquítico, nada lembrando a beleza e a altivez do grande felino, mais parecendo um cachorro ou um pássaro.

Seguindo os moldes de *O livro dos seres imaginários* de Borges, Wilson Bueno cria o seu *Jardim zoológico* onde reuniu estranhos seres como os giromas, pequenos

monstros cheios de olhos com funções diferentes, uns olhos servem pra ver, outros para ouvir e um único para excretar a chuva e copular. Os giromas, cujo aparecimento na terra seria anterior ao do homem, são inteiramente redondos e têm, aproximadamente, trinta centímetros de diâmetro. Bueno descreve as yaras como répteis hermafroditas: “– fêmeas, fêmeas, serpentes emplumadas, os olhos de moça e o recurvo par de presas que apunhala os apaixonados”.¹¹ Os rememorantes, conforme o próprio nome, são animais com uma memória inigualável, considerados os duendes da noite porque nunca dormem e se alimentam dos sonhos dos que dormem: “Nada temem da natureza dos sonhos [...] se alimentam deles e só nos dão a ver sobras sonhadas, lapsos, fragmentos, fluidos recortes e vagas esquinas de um sonho.”¹²

Julio Cortázar em seu *Bestiario* reúne contos que têm em comum a presença de animais mesmo quando essa presença não é tão palpável para o leitor, como no caso de “Casa tomada” que deixa a dúvida se a casa foi invadida por pessoas ou animais. Em “Carta para uma senhorita em Paris” é inquietante saber que a qualquer momento o narrador-personagem vai vomitar um coelhinho: “*De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito*”.¹³ Mas esse hábito, fora do comum, não lhe causa estranheza, como convém a um relato fantástico do século XIX, pois ele afirma que isso não é motivo para se envergonhar, viver isolado ou andar calado por temer que algum coelhinho lhe salte da boca ao falar. “Circe” tem como personagem central, Delia, que é suspeita de ter matado seus dois noivos e, por isso, não é benquista pelos vizinhos. Delia consegue um terceiro noivo a quem deseja dar o mesmo fim dos antecessores e, mesmo comprometida, ainda se veste de negro guardando luto pelo último falecido. Tinha uma estranha ligação com os animais: “*Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabia si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que Ella los mirara*”.¹⁴ Sua própria mãe confidenciou, para espanto de muitos, que Delia quando pequena, brincava com aranhas. “Circe”, de Cortázar, remete à Circe da *Odisseia* de Homero, onde ela é uma feiticeira que vive num palácio cercado de lobos e leões que, na verdade, são homens transformados pelas porções mágicas preparadas por ela. Circe e Delia têm em comum

¹¹ BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 51.

¹² BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 66.

¹³ CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973, p. 21. De vez em quando me ocorre vomitar um coelhinho (tradução nossa)

¹⁴ *Ibid.*, p. 94. Um gato seguia Delia e todos os animais se mostravam sempre submissos a ela, não se sabia se por afeição ou domínio, andavam ao seu redor sem que ela os olhasse. (Tradução nossa)

o desejo de usar os homens e depois descartá-los. Pelos estranhos comportamentos das personagens nos contos do livro de Cortázar, Filipe A. Rocha de Menezes analisa:

É frequente, em alguns desses contos, a identificação dos personagens com animais, por eles mesmos, ou enredados pelo escritor, para que seu leitor o faça. A bestialização dos personagens é o que perpassa todos os contos, fazendo-os um só bestiário de humanos transformados em animais. (MENEZES, 2010, p. 43)

Clarice Lispector tem um bestiário que está distribuído, não apenas em seus contos, mas também, em muitas de suas crônicas, conforme André Leão Moreira: “Suas crônicas obsessivamente recorrem aos animais do cotidiano: cavalos das cidades e das fazendas que visita, galinhas, pássaros, gatos, corujas e outros tantos” (MOREIRA, 2011, p. 39). Moreira afirma que Clarice levou, para algumas de suas crônicas, animais de sua casa como cachorros, macacos, peixes e outros. Lúcia Galetti aponta que os animais claricianos não são criaturas fantásticas que emanam do imaginário criador da escritora, mas que “eles existem concomitantemente às personagens. Nesse sentido, na existência sintagmática, funcionarão como suporte para algo que neles é projetado por aqueles que o veem” (GALETTI, 2001, p. 64).

Mário Corso, por sua vez, reuniu criaturas tiradas de lendas brasileiras para formar seu *Monstruário* em que seu objetivo foi reunir histórias do Brasil antigo para que muitos possam recordar monstros e outros seres da imaginação, já esquecidos. Ele confessa que, nesse trabalho, se dedicou aos seres menores que se opõem aos seres maiores que são os deuses e seres celestiais: “É a esses seres menores, classificados como superstições, ecos de crenças antigas, às vezes das hostes do diabo, mas sempre vivos no coração dos brasileiros, que me dedico nesta obra” (CORSO, 2004, p. 16). Dentre os seres escolhidos por Corso para o seu inventário está o Boitatá cujo nome se origina do tupi *mboi* (cobra) e *tatá* (fogo). Embora o Boitatá seja uma cobra, Corso explica que em alguns lugares ele é lembrado com forma bovina, isso porque aqueles que não conheciam o tupi, ao ouvirem *mboi*, entenderam como boi e daí ter gerado essa confusão. Para Corso os botos estão entre os animais que mais povoam o imaginário popular brasileiro e informa que “alguns cetáceos teriam a capacidade de se metamorfosear. Durante a noite, tais botos se transformam em homens [...] e vêm procurar mulheres em bailes e festas. Basta que se anuncie o dia, e volta o Boto com pressa ao rio para seu destino animal” (CORSO, 2004, p. 43).

1.4 Para compreender o fantástico de Murilo Rubião

Murilo Rubião não é clássico nem medieval, mas um escritor contemporâneo que criou seus contos fantásticos, no século XX, de um jeito que ainda encantam e intrigam o leitor do século XXI. Embora Murilo Rubião seja considerado o precursor do conto fantástico brasileiro, antes dele outros autores já prenunciavam registros desse gênero em algumas de suas obras. No século XIX, por exemplo, Álvares de Azevedo, influenciado por E. T. A. Hoffmann, criou histórias trágicas e fantásticas e as reuniu em *Noite na Taverna* em 1855. Machado de Assis, o autor que mais influenciou Murilo Rubião, escreveu em 1881 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra considerada do gênero fantástico e um marco divisor de sua obra. No século XX alguns que vieram depois de Rubião são: José J. Veiga com *Cavalinhos de Platiplanto*, em 1959 e Moacyr Scliar com *A balada do falso Messias*, em 1976.

Além de Machado de Assis, Rubião afirma que seus contos devem muito à influência de autores do fantástico, como Hoffmann, Edgar Allan Poe e Henry James. Quando Rubião publica “Os dragões e outros contos”, em 1965, a América Latina experimentava uma verdadeira revolução literária e editorial com o movimento conhecido como o “boom da literatura latino-americana”, ocorrido entre os anos 1960 e 1970. Editores expandiram seu mercado consumidor e autores latino-americanos tiveram a oportunidade de editar ou reeditar seus livros, tornando-se conhecidos, mundialmente, como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mário Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, este último teve seu romance *Cem anos de solidão* considerado o ápice do movimento em 1967. Enquanto no “boom da literatura latino-americana” predominava o gênero romance, no mesmo período, no Brasil, a produção de contos é que se sobressaía. Conforme Antônio Hohlfeldt, “a década de 60 ficou conhecida, no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico” (HOHLFELDT, 1981, p. 12). Décadas antes, Murilo Rubião construía o conjunto de sua obra dedicando-se, exclusivamente, a escrever contos, os quais procurou manter dentro do insólito e do fantástico. Seu bestiário, ao contrário dos de outros autores contemporâneos, está distribuído em apenas quatro de seus trinta e três contos. No entanto suas criações do reino animal se desdobram em proezas e transformações físicas que deixam leitor e personagens na dúvida se tudo o que está sendo narrado não seria mesmo real. É nesse

momento que se caracteriza o fantástico, quando a dúvida se instala tanto para o leitor quanto para a personagem, frente a acontecimentos insólitos dentro de situações tão comuns do cotidiano, pois de acordo com Todorov, o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1970, p. 148).

Ainda, segundo Todorov, a existência do gênero limitou-se ao seu período áureo quando, entre os séculos XVIII e XIX, o conto fantástico nasceu com o romantismo alemão. Calvino, no entanto, considera que o fantástico ainda conserva sua modernidade e prestígio, embora com outro tipo de recepção.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época (CALVINO, 2004, p. 9).

Calvino divide o conto fantástico em visionário e cotidiano. Segundo ele, o fantástico visionário, que predominou no início do século XIX, seria aquele que coloca em primeiro plano uma sugestão visual, é acreditar ou não em aparições de fantasmas. Um exemplo é Théophile Gautier que se destaca com o conto “A morte amorosa” trazendo o tema de mortos-vivos e de vampiros. Na lista de Calvino para o fantástico visionário estão também E. T. Hoffmann, Walter Scott e Honoré de Balzac.

Já o fantástico cotidiano, que predominou no final do século XIX, seria aquele em que o sobrenatural está invisível, apenas é sentido, não visto. Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Guy de Maupassant e Henry James fazem parte dessa classificação de Calvino para o fantástico.

A novela *O diabo apaixonado* do francês Jacques Cazotte, escrita no século XVIII, é considerada uma das obras que dão início ao gênero fantástico. Cazotte foi um contrarrevolucionário na época da Revolução Francesa e, por conta disso, foi condenado à morte na guilhotina, o que ocorreu em 1792. Chegado às artes ocultas, Cazotte leva o sobrenatural para sua obra, como em *O diabo apaixonado* em que Alvare, o personagem principal, se vê envolvido com um ser do outro mundo, nada menos que o diabo em forma de mulher, a quem Alvare dá o nome de Biondetta. Os dois formam um casal inusitado e vivem algumas aventuras por um tempo, sem que ele desconfie estar tendo um caso com o diabo. Essa encarnação do diabo em mulher dialoga com a passagem de Gênesis em que Eva se deixa influenciar pelo diabo metamorfoseado em serpente, para

convencer Adão a comer do fruto proibido. Assim, também em *Cazotte*, Satanás utiliza a mulher para tentar o homem e atingir o Criador através da criatura. Em ambos os casos o homem é seduzido pela ânsia de conhecimento, pois em Gênesis lhe foi dito: “E o Senhor Deus lhe deu esta ordem: De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gênesis, 2.16-17). Adão, ao comer do fruto proibido, tem seus olhos abertos para o conhecimento do bem e do mal. Já em “O diabo apaixonado” Alvare se deixa seduzir por Biondetta pela possibilidade que ela representa para ele de se aperfeiçoar no conhecimento do oculto e com ela partilhar uma série de acontecimentos inusitados. A dúvida, que é o principal elemento do fantástico, também está presente na narrativa de *Cazotte* e é Todorov quem explica esse momento de hesitação:

Quando Alvare lhe pergunta de onde ela vem, Biondetta responde: “Sou sílfide de origem, e uma das mais consideráveis dentre elas...” E, no entanto, existem as sílfides? “Eu não concebia nada do que ouvia, continua Alvare. Mas que havia de concebível em minha aventura? Tudo isso me parece um sonho, dizia a mim mesmo; mas será outra coisa a vida humana? Eu sonho de modo mais extraordinário do que os outros, eis tudo... Onde está o possível? Onde está o impossível?” Assim, Alvare hesita e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é mesmo a realidade (e então as Sílfides existem) ou se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de um sonho (TODOROV, 1970, p. 148).

Alvare fica em dúvida entre sonho e realidade, e Todorov explica que esse embate entre realidade versus sonho, verdade versus ilusão se manterá até o fim da aventura. Essa dúvida é que manterá o fantástico na narrativa. Por outro lado, ele esclarece também que “a fé absoluta e a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1970, p. 150).

Calvino explica que o tema do conto fantástico

é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis (CALVINO, 2004, p. 9-10).

Esse impasse cria uma tênue fronteira entre o real e o imaginário gerando a dúvida apregoada por Todorov e obrigatória para que o fantástico aconteça na narrativa.

Conforme Todorov, o fantástico é um gênero que tem uma função social que é combater a censura a temas tabus como o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva. “A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que ocorre no próprio indivíduo, proibindo-o de abordar certos temas tabus” (TODOROV, 1970, p. 161). À função social, Todorov acrescenta a função literária do sobrenatural que é a ruptura, a transgressão de uma lei que quebra todo o equilíbrio da narrativa. Mas, Todorov adverte:

Mas, para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro humano perceba a ruptura do equilíbrio inicial” (TODOROV, p. 163).

Foi seguindo essa linha que Murilo Rubião escreveu seus contos, criando um clima de aparente normalidade para que tanto personagem e leitor, ao se depararem com um fato inusitado que poderia quebrar todo o equilíbrio da história, cheguem a duvidar se o que presenciam não faria parte do próprio cotidiano narrado.

Embora trabalhando temas inquietantes dentro do fantástico, Murilo Rubião sempre buscou uma linguagem clara e de fácil compreensão em seus contos, tanto que os reescrevia constantemente. Em entrevista ele afirmou: “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada da clareza, para tornar o conto o mais real possível”.¹⁵ Essa preocupação exagerada de Rubião com a escrita pode ter sido um fator que justifique a sua pouca produção. De certo modo, esse seu esmero ao escrever tem como intenção situar o leitor dentro de um contexto o mais real possível, sem seres sobrenaturais, estranhos ou imaginários. Em Rubião não há ninfas, duendes nem sátiros, tampouco ele faz deuses descerem do monte Olimpo para se misturarem a pobres mortais como o fez Ovídio em seus épicos, mas o fantástico do autor mineiro se concretiza nas ações de seus personagens, não importando se humanos ou animais, e no enredo que o autor engendrou para vê-los em ação.

¹⁵RUBIÃO, Murilo. O fantástico Murilo Rubião. Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 16. ed. São Paulo: 1993, p. 4.

Sartre diz que “não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico. O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal” (SARTRE, 2005, p. 136).

Nos contos de Murilo Rubião há o cruzamento de elementos comuns do cotidiano com acontecimentos insólitos no decorrer do trajeto, confundindo leitor e personagens entre o que é real e o que é imaginário. Assim, é no contexto do real, do conhecido, que o fantástico muriliano se instala.

CAPÍTULO 2

DE HIBRIDEZ E METAMORFOSES

2.1 Bestas apocalípticas e criaturas mitológicas

Conforme visto, anteriormente, no bestiário bíblico encontram-se seres híbridos, os mais variados, que reúnem em si de dois ou mais seres de espécies diferentes, como os animais já citados em Daniel e em Apocalipse. Dos quatro animais descritos por Daniel, o primeiro era como um leão com asas de águia que, em seguida à descrição, sofre claramente, uma metamorfose: “foram-lhe arrancadas as asas, foi levantado da terra e posto em dois pés, como homem; e lhe foi dada mente de homem” (Daniel 7.4). Assim, o que era leão com asas, vira metade homem, metade leão já sem as asas porque, pelo descrito, subentende-se que ao se colocar em dois pés, é somente da cintura para baixo que o animal vira, fisicamente homem, mas com mente humana na cabeça de leão. Daniel diz que o terceiro animal é “semelhante a um leopardo, e tinha nas costas quatro asas de ave; tinha também esse animal quatro cabeças” (Daniel, 7.6). A hibridez deste terceiro animal parece limitar-se a dois seres, o leopardo e uma ave, pois não está explícito se as quatro cabeças do animal pertencem a um terceiro animal ou são do próprio leopardo.

A primeira besta descrita por João em Apocalipse “tinha dez chifres e sete cabeças e, sobre os chifres, dez diademas [...] era semelhante a leopardo com pés como de urso e boca como de leão. E deu-lhe o dragão o seu poder, o seu trono e grande autoridade” (Apocalipse, 13.1-2). Aqui são três animais em um só e, embora essa besta híbrida não tivesse partes de dragão em seu corpo, a ela foi dado todo o poder deste ser mitológico. A segunda besta descrita por João “possuía dois chifres, parecendo cordeiro, mas falava como dragão” (Apocalipse, 13.11). Esta última parece cordeiro, mas tem voz de dragão; a esta, assim como aos demais animais híbridos citados, lhes são conferidos elementos de seres fantásticos. Lyslei Nascimento diz que a marca das bestas apocalípticas, nas descrições, é “o hibridismo que, neste momento, pode ser aproximado à multiplicidade” (NASCIMENTO, 2009, p. 51). Ela acrescenta, ainda, que

os dois seres, monstruosos em suas conformações, exibem os corpos híbridos e blasfemos em sua impureza. O primeiro monstro, com dez chifres e sete cabeças, corpo de pantera, urso e leão, em sua forma bizarra, tal qual o

segundo, que possui dois chifres como um cordeiro, mas com voz de dragão, metaforiza a natureza heterogênea, monstruosa (NASCIMENTO, 2009, p. 51)

Ainda em Apocalipse, após o toque da quinta trombeta, o poço do abismo é aberto e dele saem gafanhotos híbridos:

O aspecto dos gafanhotos era semelhante a cavalos preparados para a peleja; na sua cabeça havia como que coroas parecendo de ouro; e o seu rosto era como rosto de homem; tinham também cabelos, como cabelos de mulher, os seus dentes, como dentes de leão; tinham couraças, como couraças de ferro; o barulho que as suas asas faziam era como o barulho de carros de muitos cavalos, quando correm à peleja; tinham ainda cauda, como escorpiões, e ferrão; na cauda tinham poder para causar dano aos homens, por cinco meses. (Apocalipse, 9.7-10).

Segundo Armando Cohen esses gafanhotos, ao contrário dos gafanhotos da oitava praga do Egito, “não vieram para causar dano às ervas, nem às árvores, nem às verduras, nem lhes era permitido matar os homens, mas somente atormentá-los por cinco meses, com um tormento semelhante ao do escorpião quando fere o homem” (COHEN, 2013, p. 156). Em seguida, após o toque da sexta trombeta, quatro anjos caídos que estavam presos junto ao rio Eufrates, são soltos para matarem a terça parte dos homens com o auxílio de cavalos híbridos no grande exército: “A cabeça dos cavalos era como cabeça de leão, e de sua boca saía fogo, fumaça e enxofre” (Apocalipse, 9.17). Os cavalos têm a cabeça como de leão, portanto, são dois animais em um só, mas pela capacidade de soltar fogo pela boca, o dragão seria um terceiro a fazer parte desse animal híbrido.

A Biologia explica que o animal híbrido nasce do cruzamento de espécies diferentes, como a mula, que resulta do cruzamento do asno com a égua, ou do cruzamento do cavalo com a jumenta, entretanto, o ser híbrido é um ser estéril.

Charles Darwin explica melhor essa questão:

O sistema reprodutor das espécies puras encontra-se, evidentemente, em perfeito estado de funcionamento; no entanto, quando se cruzam, produzem poucos, ou mesmo nenhuns, descendentes. Por outro lado, os órgãos reprodutores dos híbridos são funcionalmente impotentes, como se pode ver claramente pelo estado do elemento masculino, tanto nas plantas como nos animais, embora os próprios órgãos, tanto quanto se consegue verificar ao microscópio, pareçam perfeitos em termos de estrutura (DARWIN, 2009b, p. 241).

Embora infecundos e fora do comum, esses seres híbridos inspiraram autores de todas as épocas a criarem, com eles, suas narrativas fantásticas, não só por suas

anomalias, mas pela possibilidade de acrescentar-lhes as características de seres imaginários e irreais. A Mitologia Greco-latina é rica em seres híbridos, tais como o centauro que tem o corpo de cavalo, mas o peito, os braços e a cabeça são de homem; já o minotauro tem o corpo de homem e a cabeça de touro; o sátiro é metade homem, metade bode. Conforme visto, anteriormente, os bestiários medievais também continham uma gama de seres que se destacavam pela hibridez de duas ou mais espécies em um só ser, como o hipogrifo que é uma mistura de cavalo e grifo; o grifo que tem corpo de leão, cabeça e asas de águia; o basilisco que é uma serpente com cabeça, asas e patas de galo. No *Bestiário de Aberdeen* o basilisco está assim descrito: “The basilisk is the king of crawling things and can kill with a glance [...] has a raptor’s beak, a cockscorb, wings, a tail and claws”¹⁶

Sobre esses seres híbridos e o limite entre o humano e o animal, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa analisa que eles “estão no limiar das gentes e dos bodes, das gentes e dos cães, das gentes e dos macacos, das gentes e dos cavalos” (BARBOSA, 2009, p. 25). Esses seres híbridos, misto de homem e animal, enquadram-se no antropozoomorfismo que é a representação híbrida entre humanos e animais. Na mesma linha há o zoomorfismo mitológico que é a representação de divindade sob a forma de animais, geralmente com o corpo humano e a cabeça de animal. Exemplos são alguns deuses egípcios com o corpo humano e a cabeça de animal como de pássaro ou de gato. A Esfinge, por sua vez, é uma figura híbrida com o corpo de leão e a cabeça de homem, lembrando um faraó, que bem poderia simbolizar, respectivamente, a força do leão e a sabedoria do faraó.

Por outro lado, Segundo Ana Beatriz Linardi, “os híbridos míticos tendem a preservar a racionalidade, conservando, num corpo animal, uma cabeça humana: é o caso da clássica sereia, do centauro” (LINARDI, 2009, p. 70).

A *Epopéia de Gilgamesh*, obra que fez parte da biblioteca particular de Assurbanipal, rei da Assíria, 669-627 a. C., é considerada uma das mais antigas obras literárias da humanidade. Sua versão babilônica registra a presença de homens-escorpiões, embora não esteja claro se têm corpo humano e cabeça de escorpião, ou o inverso:

¹⁶ *Aberdeen Bestiary*. Folio 66r. <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.htm>>. “O basilisco é o rei dos seres rastejantes e pode matar com um olhar [...] Ele tem bico de ave de rapina, uma crista de galo, asas, uma cauda e garras”. (Tradução nossa)

A aproximação dessa montanha era impedida pelos homens-escorpiões, cujo aspecto era tão terrível que a mera visão de um deles bastava para matar o mortal que o visse, até mesmo as montanhas se desfaziam sob a mirada de seus olhos. Quando Gilgamesh viu os homens-escorpiões, foi tomado pelo medo e a cor de sua face mudou tamanho o terror, e caiu prostrado diante deles. (BUDGE, 2004, p. 76).

Ainda na *Epopéia de Gilgamesh* poderia estar o primeiro relato do que viria a dar origem à lenda do lobisomem, homem que se transforma em lobo. Como Gilgamesh, rei de Erech, forçava o povo a trabalhar em demasia, os homens de Erech clamaram aos deuses que criassem um rei que os livrasse de tanto castigo. Os deuses atendem ao clamor do povo e ordenam que a deusa Aruru crie um rival para Gilgamesh. Ela engendra uma criatura masculina assim descrita:

Seu corpo era todo coberto de pelos. Os cabelos de sua cabeça eram longos como os de uma mulher [...]. Ele habitava as florestas nas colinas, comia ervas como as gazelas, bebia junto ao gado selvagem e arrebanhava-se com as feras do campo. Ele era de estatura grandiosa, invencível em sua força, e conseguia o domínio total sobre todas as criaturas das florestas onde habitava. (BUDGE, 2004, p. 62)

Para ilustrar *Os cantos de Maldoror* do Conde Lautréamont¹⁷, René Magritte fez uma sereia fora do tradicional, uma sereia invertida: “É uma mulher-peixe, não a sereia dos contos de fadas e dos mitos, mas uma figura inversa: é da cintura para cima desse estranho ser que o peixe desponta, enquanto ‘para baixo’ se alongam quadris, púbis e pernas femininas” (LINARDI, 2009, p. 69). A sereia invertida de Magritte que, mesmo tendo da cintura para baixo corpo humano, é um ser bestificado, pois não possuindo cabeça humana, lhe falta a racionalidade.

A versão brasileira para a sereia é a Iara, que Mário Corso descreve como uma mulher atraente com cauda de peixe e que encanta suas vítimas, tanto pela beleza quanto pelo seu canto, fazendo-se seguir pelos homens enfeitiçados para que se afoguem no rio. Ele esclarece sobre a Iara:

O que temos no caso da Iara é uma versão de um mito europeu recontado com a paisagem local. Na verdade, fora o nome, pouca coisa difere a Iara da sereia europeia. Às vezes, é descrita como metade mulher e metade cobra – neste caso, é resquício da Cobra-grande, este sim um mito indígena aquático (CORSO, 2004, p. 103).

¹⁷ Conde de Lautréamont é o pseudônimo usado por Isidore Ducasse, autor francês nascido no Uruguai.

As sereias, como os demais seres híbridos, seriam seres incompletos já que não são nem mulheres, nem peixes ou aves inteiros, pois sendo meio peixe e meio mulher não são cem por cento mulher, nem cem por cento peixe. Borges em *O livro dos seres imaginários* informa que elas mudaram de forma ao longo dos tempos e cita como esses seres mitológicos são vistos por alguns autores:

[...] para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), metade mulheres, metade peixes (BORGES; GUERRERO, 1974, p. 145).

Borges comenta, ainda, que há divergências quanto à classificação das sereias em uma categoria: “Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios” (BORGES; GUERRERO, 1974, p. 145).

A dama com pés de cabra no conto de Herculano equivaleria a uma sereia caprina medieval que, embora nada tendo de peixe como as sereias tradicionais, mas sendo mulher com pés de cabra, também atrai com o seu canto os cavaleiros da época que se deixam enfeitiçar.

Tassilo Orpheu Spalding informa sobre esses seres mitológicos:

Filhas de Aquelô e Calíope, habitavam os rochedos escarpados entre a ilha de Capri e as costas da Itália. O oráculo lhes havia predito que viveriam enquanto pudessem deter todos os que passavam pelo mar; desde que alguém conseguisse passar por elas, sem sucumbir ao encanto da sua voz, pereceriam. [...] Ulisses, quando por elas passou, usou de um estratagemas, e, assim, pôde deleitar-se com a sua voz e sair incólume. As sereias percebendo que seus esforços resultavam inúteis, precipitaram-se no mar, onde foram transformadas em rochedos (SPALDING, 1965, p. 232).

Leonardo da Vinci também menciona as sereias em seu bestiário: “A sereia tão docemente canta que adormece os marinheiros, e sobe aos navios e mata os adormecidos marinheiros” (DA VINCI, 2007, p. 17). Sobre a questão desse canto sedutor das sereias Tzvetan Todorov questiona: “De que fala esse canto irresistível, que faz infalivelmente perecer os homens que o ouvem, tão grande é sua força de atração?” (TODOROV, 1970, p. 110). E ele explica que o canto das sereias trata de si próprio, pois o objetivo é só atrair para a morte, morte dos navegantes ou das sereias, conforme o seguinte:

Aquele que ouve o canto das Sereias não pode sobreviver: cantar significa viver, se ouvir é igual a morrer [...] Aquele que fala sofre a morte se aquele que ouve lhe escapa. As Sereias fazem perecer aquele que as ouve porque, de outra forma, devem perecer elas próprias (TODOROV, 1970, p. 110).

Se as sereias são ninfas, monstros ou demônios disfarçados de mulher, não há um consenso, mas o que se sabe é que elas, assim como os demais seres híbridos imaginários, são reais na imaginação daqueles que a elas deram vida em suas narrativas, bem como na imaginação de seus leitores que se deixaram levar pelo encanto do irreal e do fantástico.

Nas metamorfoses da *Odisseia* de Homero, humanos viram animais quando Circe transforma os companheiros de Odisseu em porcos. Circe tinha o hábito de transformar em animais, todos os homens que se aproximavam de sua morada que era “construída toda com pedras polidas, num sítio ao redor abrigado. Por perto viam-se lobos monteses e leões imponentes que ela encantara ao lhes dar a beber umas drogas funestas” (HOMERO, 2002, p. 178). Circe tenta fazer o mesmo com Odisseu, mas, ajudado por Hermes, ele toma uma droga que desfaz o efeito da bebida servida depois por Circe num copo de ouro.

Ovídio, em seu poema *Metamorfoses*, relata a transformação de Licáon em lobo, que poderia ser outro exemplo de lobisomem. Licaón, rei da Arcádia, querendo agradar a Zeus, o deus a quem servia, passa a sacrificar todos os convidados que recebe em seu palácio. Zeus resolve conferir e, disfarçado de humano, constata que Licáon matara seu próprio filho para servir como refeição ao hóspede divino. Revoltado, Zeus destrói o palácio de Licáon e o transforma em lobo que

Foge rapidamente, espavorido,
E querendo falar, uiva o perverso:
Colhem do coração braveza os dentes,
Co matador costume os volve aos gados:
Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.
A veste em pelo, as mãos em pés se mudam,
É lobo, e do que foi sinais conserva:
As mesmas cãs, a mesma catadura,
E os mesmos olhos a luzir de raiva.
(OVÍDIO, 2004, p. 25).

Ainda no poema de Ovídio, Júpiter, acostumado a se metamorfosear em muitas maneiras diferentes para satisfazer seus desejos amorosos, transforma-se em touro para raptar Europa, filha do rei da Fenícia.

E que ao mínimo aceno abala o mundo,
Veste forma taurina entre as manadas
Muge, e pisa formoso as brandas ervas.
É cor da neve, que nem pés calcaram.
(OVÍDIO, 2004, p. 47).

Outros animais estão nas metamorfoses ovidianas como as serpentes geradas da metamorfose de Cadmo e sua esposa Hermíone, como uma proteção dos deuses para que eles não testemunhassem as desgraças a que sua posteridade estava ameaçada; a aranha em que Aracne é transformada pela deusa Minerva porque esta não aceitava que Aracne fosse superior a ela na arte de tecer e fiar a lã; Ésaco é transformado em pássaro por Tétis, quando desgostoso com a morte de sua amada ninfa Hespéria, atira-se do alto de um rochedo. No poema de Ovídio, além dos animais gerados das diversas metamorfoses, são descritos deuses e semideuses convivendo entre os homens e seres fantásticos como ninfas, faunos e sátiros.

Em *Os cantos de Maldoror*, o personagem Maldoror, que é um misto de narrador e protagonista, se transforma, muitas vezes, e com a maior facilidade, não só em animais como também em árvore, pedra, coisa informe ou objeto sem definição. Maldoror é gênio na arte da metamorfose e em praticar o mal: “Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade! Delícias não passageiras, artificiais; mas que começaram com o homem, e terminarão com ele”¹⁸. Além de combater o homem, Maldoror combate Deus: “Minha poesia não consistirá em outra coisa senão em atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante inseto”¹⁹. Maldoror usa os disfarces da metamorfose para combater o bem. “Tinha uma faculdade especial para tomar formas irreconhecíveis aos olhos mais treinados. Disfarces superiores, falando como artista”²⁰. Ele se transforma em polvo para lutar com o Criador:

Qual não foi seu espanto ao ver Maldoror, transformado em polvo, investir contra seu corpo com suas oito patas monstruosas, das quais cada uma, sólida chibata, teria facilmente conseguido abarcar sozinha a circunferência de um planeta (LAUTRÉAMONT, 1997, p. 141).

¹⁸ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 69.

¹⁹ Ibid., p. 106.

²⁰ Ibid., p. 225.

Em outro momento, vira uma águia: “Porém ele, mal viu chegar o inimigo, transformou-se em águia imensa e se prepara para o combate, fazendo estalar de contentamento seu bico recurvo”²¹. Essa metamorfose em águia é uma preparação para comer, sozinho, a parte posterior do dragão. Esse dragão é um animal híbrido com asas esbranquiçadas, busto de tigre e uma longa cauda de serpente. Maldoror diz ter vivido também em forma de tubarão: “Pois bem, ouve...ouve, se a confissão de um homem, que se recorda de haver vivido durante meio século sob a forma de tubarão, nas correntes submarinas que margeiam as costas da África[...]”²². Maldoror se metamorfoseou, ainda, em porco, transformação acontecida em um sonho, apesar de afirmar que abominava o sono e que preferia morrer a dormir.

2.2 Um olhar sobre metamorfoses

Algumas das metamorfoses que ficaram famosas na literatura como as criadas por Homero, Ovídio, Apuleio e Kafka têm em comum dois aspectos que são peculiares no processo da metamorfose: o primeiro diz respeito ao fato de que os personagens que sofrem transformações físicas, passando de humanos a animais, perdem, em primeiro lugar, a capacidade de falar; o segundo aspecto demonstra que eles conservam a mente humana que tinham antes do processo de transformação. Sobre essa questão Raimundo N. B. de Carvalho explica:

Os relatos da transformação de um ser em outro só se concluem com a transformação da voz. Isso se dá principalmente quando se trata da transformação de um ser humano em animal ou árvore. Um dos momentos cruciais do processo é a descrição da transformação da voz humana em voz de animal ou a descrição da perda dessa faculdade em função da perda da identidade anterior e a passagem para o reino vegetal ou mineral. O detalhe trágico é que à transformação corporal não se segue uma transformação na consciência do ser transformado. Transformados em animais ou árvores, *os antigos seres humanos permanecem mentalmente humanos!* (CARVALHO, 2010, p. 7).

Em *Odisseia* os homens que Circe transformava em feras, ao contrário do que era de se esperar, não saltavam contra os estranhos que chegavam ao local, ao invés disso,

²¹ Ibid., p. 154.

²² LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 181.

se comportavam como animais domésticos, dóceis, bem o oposto de sua natureza de bichos ferozes.

[...]. todas imbeles, a cauda comprida, festivas agitam. Do mesmo modo que um cão, quando o dono vem vindo da mesa bate com a cauda, saudando-o, a esperar que lhe dê qualquer naco: assim também festejaram os leões imponentes e os lobos meus companheiros, que, à vista das feras, recuam medrosos (HOMERO, 2002, p. 178).

Os companheiros de Odisseu recuavam assustados, mas as feras, que eram homens metamorfoseados, por ainda conservarem a mente humana, não atacavam os visitantes visto que os julgavam seus semelhantes e, como a pedir socorro, lhes faziam festa esperando, talvez, serem reconhecidos no pouco de humano que lhes sobrara. Do mesmo modo, quando Circe transforma os companheiros de Odisseu em porcos, eles conservam a natureza humana, apesar da aparência que “eles tinham de porcos, realmente, a cabeça, o grunhido, a figura e as cerdas grossas; mas, ainda a consciência anterior conservavam” (HOMERO, 2002, p. 178). Embora conservando a consciência, os porcos já não falavam, mas grunhiam.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio a transformação de Licáon em lobo, descrita acima, mostra que ele, já com o corpo de animal, tenta falar, no entanto só consegue emitir um som lupino: “E querendo falar, uiva o perverso” (OVIDIO, 2004, p. 25). Sem conseguir falar, sua mente humana, no entanto, permanece.

Ainda no poema épico de Ovídio, Io, filha do deus-rio Ínaco, rei de Argos, é raptada e transformada em novilha por Júpiter, deus famoso por seus casos extraconjugais, para escondê-la de sua ciumenta esposa Juno. Io mantém na mente suas lembranças de humana e um dia, ao retornar às margens do rio onde brincava quando criança, olha-se nas águas e se assusta com os chifres novos e sua imagem de animal. Depois, ao encontrar as irmãs e o amado pai, reconhecendo-os, deixa-se afagar.

Ei-la os segue; às irmãs, ao pai, que a admiram,
Não só deixa que a toquem, mas se oferece.
O velho ervas lhe colhe, e chega aos beiços;
Ela lhe lambe as mãos, as mãos lhe beija;
(OVIDIO, 2004, p. 37)

Não querendo se reconhecer animal, embora no corpo de novilha, Io demonstra que a racionalidade permanece dentro dela, o que já não acontece com sua voz. E desgostosa com seu novo corpo tenta se lamentar com um simples ai, mas assusta-se com o som que produz:

Intenta dar um ai, solta um mugido:
Treme do som, da sua voz se espanta.
(OVIDIO, 2004, p. 37)

Em *O asno de ouro* de Apuleio, Lúcio metamorfoseado em burro, conserva sua inteligência de ser humano, o que leva alguns espertalhões a explorá-lo para ganhar dinheiro à custa de sua esperteza. Ele, como os demais humanos metamorfoseados em animais, perde a capacidade de falar. Jacyntho L. Brandão observa que “a primeira grande descoberta de Lúcio, logo após a transformação, é que, conservando, em virtude da alma racional, a capacidade de entender o que lhe dizem, o corpo bestial o impede de falar” (BRANDÃO, 2011, p. 69). Segundo Brandão, Lúcio, ao ser acusado de latrocínio, tentando dizer “não fiz”, só consegue emitir um “noooooon”.

Gregor, personagem que Kafka criou em *A metamorfose*, depois de ser transformado em inseto, tentando responder ao chamado de sua mãe à porta do quarto, descobre que já não consegue falar:

Gregor ficou horrorizado ao ouvir a própria resposta. Que era a sua voz, era. Saía porém, misturada com um doloroso e inconfundível assobio, muito fino, fazendo com que as palavras, a princípio claras, perdessem a clareza, tornassem-se confusas a ponto de duvidar que pudessem ter sido entendidas (KAFKA, 1971, p. 23).

Ele rejeitava acreditar na perda gradativa da voz, que já se tornava irreconhecível, e, para justificar, “não duvidava que constituísse o anúncio de um bom resfriado, mazela profissional dos caixeiros-viajantes” (KAFKA, 1971, p. 25). Gregor lamentava que ninguém o compreendesse, mesmo porque suas palavras “eram ininteligíveis conquanto lhe parecessem extremamente claras, mais claras do que antes, talvez porque seus ouvidos já estivessem habituados àquela articulação” (KAFKA, 1971, p. 41). Impossibilitado de falar, Gregor lamenta não poder agradecer à sua irmã por tudo que ela estava fazendo por ele. Emociona-se com a música tocada no violino pela irmã, como se conservasse a racionalidade: “Se era um bicho porque a música o emocionava tanto?”²³ Apesar de notar, desde o princípio, que algo de estranho tinha ocorrido com seu físico, com as inúmeras patas no lugar das duas pernas e o convexo abdômen a dificultar sua locomoção, Gregor não se vê como um inseto e, a despeito de todas as dificuldades, imagina ainda ser capaz de executar as mesmas tarefas que executava

²³ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971, p. 117.

antes da sua metamorfose. A transformação de sua voz em grunhido se agrava à medida que ele se adapta aos novos hábitos e adquire mais habilidade nos movimentos com o novo corpo de inseto e, assim, mais ele se aproxima do esquecimento de sua condição humana.

No conto muriliano “Alfredo” o personagem-título mesmo transformado em dromedário, não perde a fala, ainda que fale pouco e com voz cansada. Sua racionalidade, no entanto, já parece estar um pouco confusa, fato evidenciado pela observação que ele faz sobre os olhos da mulher de seu irmão: “Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul” (RUBIÃO, 2010, p. 100). A admiração de Alfredo em relação aos olhos da cunhada, não é porque ela tem um olho de cada cor, mas porque ela tem dois olhos, demonstrando que ele já não vê o humano como antes, mas com olhar de dromedário; ele nem mesmo reconhece a cunhada como tal, pois a chama de “esta senhora”.

Essa perda da voz humana, por aqueles que de humano passaram a animais, dá-se pelo fato de que só os humanos, enquanto seres racionais, têm o direito à palavra; metamorfoseado em animal, o humano perde esse direito. Segundo Derrida, somente aos humanos reserva-se “o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aquele que se coloca no grande território do bicho: O Animal”. (DERRIDA, 2002, p. 62). E que, sendo privado de linguagem, o animal é privado do direito de responder; aqui mais uma vez, a ideia da submissão dos animais em relação ao homem.

2.3 “Como se fosse real”

Mestre da metamorfose, Murilo Rubião engendra suas estórias de uma forma que o levou a ser comparado a Franz Kafka por Mário de Andrade. Este, trocando correspondência com o autor mineiro, depois de analisar alguns contos, a pedido de Rubião, descreve impressionado:

É estranho mesmo como, passado o primeiro momento fatal em que a gente verifica que está lendo um caso impossível de suceder e às vezes se preocupa uns dois minutos com um possível símbolo, uma alegoria escondida no reconto (e é perigo a evitar cuidadosamente no seu caso): o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si (sic) fosse real, sem nenhuma reação mais. (ANDRADE, 1995, p. 32)

Álvaro Lins também encontra semelhança entre Rubião e Kafka, mas o escritor mineiro esclarece que não sabia, até então, da existência do escritor tcheco, justificando, assim, que não poderia ter sido influenciado por ele.

Álvaro Lins viu na minha ficção certa semelhança com a obra de Kafka. Entretanto só vim a saber da existência do escritor tcheco em 1943, através de uma carta de Mário de Andrade e quando eu já havia escrito a maior parte dos contos do *Ex-Mágico*. Acredito que Kafka, como eu, tenha sido influenciado pelo Velho Testamento e pela mitologia grega. O que seriam a *Metamorfose* e *Teleco* senão a reinvenção do mito de Proteu, pastor do rebanho marinho de Netuno, que por detestar predizer o futuro, dom que lhe fora concedido, transformava-se em animais para não o fazer? (RUBIÃO, 1993, p. 4)

Escrevendo à maneira de Kafka, mesmo sem o saber, Murilo Rubião sabia menos ainda que se tornaria o precursor do realismo fantástico no Brasil. Já se passavam mais de vinte anos após a Semana de Arte Moderna, o marco inicial do Modernismo no Brasil, quando a obra de Murilo Rubião começava a causar estranheza, um choque pelo novo que sua narrativa trazia. Suzana Canovas em seu artigo “O diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Murilo Rubião”, analisando a correspondência trocada entre os dois escritores, conclui que “os relatos ‘estranhos’ de Murilo Rubião representam uma ruptura tão grande com a tradição literária brasileira, que nem ele próprio sabe como classificá-los” (CANOVAS, 2008, p. 7). E aponta a desorientação de Mário, ao descobrir o insólito na narrativa de Rubião: “Paradoxalmente, o vanguardista de 22, o inovador da linguagem da narrativa e da poesia, fica desorientado ante a ruptura com a tradição literária vigente estabelecida por aquelas narrativas insólitas” (CANOVAS, 2008, p. 8). É valendo-se do insólito que Murilo Rubião demonstra uma forma de fugir a tantos acontecimentos que surgiam ao seu redor. O contexto em que ele escreve distingue-se por fatos que marcaram a história do Brasil como a Revolução de 1930, que colocou Getúlio Vargas no poder, gerando uma insatisfação em São Paulo que, por sua vez, levou à Revolução de 1932, quando se cobrava a convocação de eleições para presidente e uma nova Constituição do Brasil, que foi criada em 1934. Em 1937 surge o Estado Novo de Getúlio Vargas e em 1939 os meios de comunicação passam a ser controlados pelo governo através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que censurava tudo que se opusesse ao poder. Em 1942 para fazer oposição ao Estado Novo e à falta de liberdade democrática, intelectuais fundaram a Associação Brasileira

de Escritores. Em meio a esse clima, os intelectuais tinham que se valer de muita imaginação e sutileza para mostrar em suas obras um pouco da insatisfação e repúdio pela falta de liberdade de expressão. Foi com esse sentimento que Murilo Rubião escreveu o conto “A cidade” em que o viajante Cariba, é obrigado a desembarcar de um trem em uma cidade, que não é a de seu destino pretendido, e é preso por fazer perguntas demais. Na delegacia, testemunhas depõem, falsamente, contra ele que é obrigado a lá permanecer preso à espera de um outro forasteiro desavisado que apareça fazendo perguntas para tomar o seu lugar e ele, finalmente, ganhar a liberdade. Nesse conto Rubião quer protestar, de uma forma velada, contra a censura e repressão a que estavam sujeitos os que se rebelassem, através de suas vozes, contra o sistema vigente. Sobre essa questão, Todorov já falava sobre a função que o fantástico tem de combater a “censura institucionalizada” trazendo a público temas tabus que se valem de elementos sobrenaturais para serem melhor aceitos. Sobre a função crítica dos contos de Rubião, Jorge Schwartz analisa:

O elemento extraordinário não se limita apenas a uma experiência de leitura prazerosa para efeitos de distração do leitor, mas assume uma função eminentemente crítica. Ou seja, o dado sobrenatural é um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade. [...] Nesse sentido, Murilo Rubião desvenda nos seus contos grandes dramas da existência humana (SCHWARTZ, 1982, p. 101).

Em 1939, ano do início da Segunda Guerra Mundial, foi quando Rubião iniciou sua batalha particular em busca de uma editora para publicar seu primeiro livro, o que só acontece em 1947. Mesmo demorando tanto tempo para a publicação de seu primeiro livro de contos, Rubião antecipou-se ao colombiano Gabriel García Márquez, ícone no gênero fantástico, que publicou seu primeiro romance *La Hojarasca* em 1955 e em 1967 publicou sua obra mais famosa *Cem anos de solidão*.

Usando de muita clareza nos seus textos Murilo Rubião faz com que a narrativa ocorra dentro de um espaço muito familiar, envolvendo tanto narrador quanto personagem de modo que, ao se depararem com um acontecimento insólito, já não conseguem distinguir se este é real ou irreal. O complexo em tudo isso é que não há espanto entre os envolvidos na trama muriliana. Para Jorge Schwartz, Rubião cria um paradoxo entre a sua linguagem simples, mas depurada, e temas absolutamente inverossímeis. Conforme Todorov, a dúvida é a característica principal da literatura fantástica; só há fantástico enquanto dura essa dúvida, essa hesitação. Todorov explica

que o âmago do fantástico, resume-se em que “num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1970, p. 148). Ele acrescenta dizendo que aquele que vivencia esse acontecimento deve, obrigatoriamente, escolher entre duas opções de explicação para o fato: ou se trata de um produto da imaginação, ou realmente faz parte da realidade, aconteceu mesmo. Escolher a segunda opção é mais complicado, pois se é um acontecimento irreal e sendo regido por leis ainda desconhecidas, como explicá-lo? Portanto, o fantástico dura o momento dessa incerteza, escolher entre uma ou outra opção, acaba com o fantástico: “A fé absoluta como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1970, p. 150).

CAPÍTULO 3

INTERPRETAÇÃO DOS CONTOS

3.1 “O ex-mágico da taberna minhota”

Inclina, Senhor, os ouvidos e responde-me, pois estou aflito e necessitado.
(Salmos, 86.1)

O conto “O ex-mágico da taberna minhota” relata um mágico desencantado com sua arte e desiludido com a humanidade. Ele lamenta porque, desde cedo, o sofrimento já fazia parte de sua vida o que, para ele, seria injusto, pois o sofrimento deve ser um processo gradativo, sofre-se aos poucos para amadurecer. Isso não aconteceu com ele que já nasceu sofrendo sem família, sem infância nem juventude. A epígrafe bíblica acima, escolhida por Rubião para este conto, está no salmo de Davi em que ele implora o socorro de Deus “numa das duas crises de perseguição enfrentada pelo poeta, quando diante de Saul, ou depois de rei, diante de seu próprio filho Absalão” (GONÇALVES, 2003, p. 179). Essa epígrafe, que é um lamento, já prenuncia um pouco do drama do personagem-narrador do conto cuja carreira de mágico aconteceu por acaso, pois era “sem querer” que fazia suas mágicas. E foi ao acaso que retirou do bolso o dono do restaurante sem sentir qualquer admiração por seu feito. Os aplausos da plateia lhe eram, totalmente indiferentes, para irritação do gerente do circo. Sua recusa em usar os trajes tradicionais dos mágicos, casaca e cartola, representava uma rebeldia a tudo que se configurasse como regra pré-estabelecida. Sem a menor intenção extraía do bolso pombos, gaiotas e maritacas, para deleite das pessoas que passavam na rua, divertindo-se com as proezas do mágico, enquanto não viam que ele se amargurava com esse dom. Já não sabia o que fazer com o urubu que saía da gola do terno e cobras que deslizavam de suas calças no simples ato de amarrar os cadarços dos sapatos. “Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar” (RUBIÃO, 2010, p. 22). Os animais criados pelo mágico ficavam sem direção num mundo estranho para eles e sentiam-se tão perdidos quanto aquele que os criou com seus passes involuntários de mágicas.

Desesperado e disposto a não mais fazer mágicas, mutila as próprias mãos que retornam novas e melhores que antes. Angustiado, toma uma decisão: “Urgia encontrar

solução para o meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo” (RUBIÃO, 2010, p. 23). Decidido a por um fim à sua vida tira uma dúzia de leões do bolso, esperançoso de que eles o devorem, mas nada acontece. Os leões o deixam, mas retornam implorando que ele os faça desaparecer desse mundo tedioso. Nota-se, aqui, que os animais criados pelo mágico estavam tão entediados quanto ele, como se eles fossem uma projeção da desilusão do mago. Ao criar suas criaturas estaria ele, inconscientemente, projetando nelas todo o seu desencanto com o ofício de mágico, cujos truques nunca lhe trouxeram prazer. Não conseguindo que os leões o devorem, ele os mata e passa a devorá-los, tentando morrer de indigestão, mas só consegue uma forte dor de barriga e continua vivo. Tenta outras formas de suicídio, atira-se do alto de uma serra, sem sucesso; puxa o gatilho de uma pistola, mas a arma se transforma num lápis bem no momento em que deveria ser fatal; até na tentativa de se matar, suas mágicas estão acontecendo. Estaria sua arte combatendo contra a sua vontade de morrer ou seria um desejo inconsciente de não morrer? Além do desencanto com a sua indesejada profissão, esse desejo de morrer era também uma demonstração do desencanto com a vida e com as pessoas das quais ele procurava fugir.

“O Ex-mágico”, de Murilo Rubião, dialoga com “Rui de Leão”, de Machado de Assis, pois ambos chegam, em um dado momento de suas vidas, a desejar desesperadamente morrer. O ex-mágico enfadado de suas criações e Rui de Leão aborrecido de sua imortalidade, conseguida através de um elixir presenteado por seu sogro antes de morrer. “Rui entrou a sofrer de um incurável aborrecimento. Tinha quase dois séculos e a vida já lhe pesava; o mundo não lhe oferecia espetáculo novo; a ciência perdera o prestígio do princípio: o imortal começou a desejar a morte” (MACHADO DE ASSIS, s.d., p. 66). A imortalidade que Rui de Leão imaginara seria um prazer, a partir de muitos anos de vida sem fim, passa a ser um fardo. Ele vê os anos passarem, pessoas queridas morrerem, perde esposas e amigos. Procura fazer de tudo para ocupar o tempo interminável que tem, mas sentindo-se só e aborrecido, sem ter mais nada de novo que fazer no mundo, procura de diversas formas por um fim à sua vida. Mas a ele era negado o direito à morte:

Imagine quem puder o suplício deste homem condenado a ser imortal, a ver os mesmos dias, as mesmas comédias, – este Tântalo da morte, ambicionando aquilo que os outros receiam – pedindo ao céu como a suprema felicidade uma cova para dormir (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

Na contramão do ex-mágico e Rui de Leão, está o herói Gilgamesh em cuja epopeia, ao contrário dos personagens de Murilo Rubião e Machado de Assis, não deseja morrer e busca, a todo custo, o segredo da imortalidade:

Seu desejo ardente era de escapar da morte, e lembrando-se de que seu ancestral Uta-Napishtim, filho de Ubara-Tutu, havia sido deificado e imortalizado, Gilgamesh decidiu ir em busca de onde ele vivia, de forma a obter dele o segredo da imortalidade (BUDGE, 2004, p. 75-76).

Gilgamesh enfrenta e vence toda sorte de perigos e obstáculos sem, no entanto, conseguir seu intento no final. Quanto ao ex-mágico muriliano, uma nova esperança de conseguir seu intento de morrer surge ao escutar, por acaso, um homem desiludido dizer que “ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2010, p. 24). Decidido a morrer, mesmo que a longo prazo, emprega-se numa Secretaria de Estado, mas essa decisão não o torna menos infeliz pois, o ofício de funcionário público o obrigava a ter mais contato com pessoas das quais ele preferia manter distância; além disso passava horas a fio sem ter o que fazer.

Quando Murilo Rubião solicitou a Mário de Andrade que fizesse uma apreciação de seu conto, Mário criticou a escolha da profissão de funcionário público para o ex-mágico, pois, segundo ele, essa escolha lhe parecia “muito fácil, pouco sutil, pouco ‘inventada’ e mesmo banal. É uma alusão muito por demais conhecida” (ANDRADE, 1995, p. 33). Rubião justifica sua escolha dizendo que nem tinha dado tanta importância à profissão, que pensou ser secundária, mas se deteve na tristeza do personagem, uma pessoa sem família, sem passado e sem ter o que recordar. Nem mesmo seu nome é citado na história, da qual ele é o narrador. Desiludido, também na função burocrática, para passar o tempo de sobra no trabalho, apaixona-se por uma colega que não lhe dá a mínima atenção. O ex-mágico não tem a menor habilidade para se chegar a ela e tentar conquistá-la. Com dificuldade nas questões de relacionamento, os personagens murilianos, estão num constante desencontro, mas numa eterna busca.

Na iminência de ser demitido, para manter-se no cargo onde está há apenas um ano, tenta convencer seu chefe de que já está há dez. Para tanto, procura nos bolsos, numa última tentativa de um truque mágico, um documento que prove o que afirma, mas sem sucesso. Derrotado, confessa que “confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (RUBIÃO, 2010, p. 25). Solitário, lamenta

não possuir mais os dons da magia que a tantos encantaram e que, agora, a falta deles só traz arrependimento por não ter criado um mundo mágico todo seu.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 2010, p. 26).

Aqui, a referência ao arco-íris é uma alusão à passagem em que Deus faz um pacto com Noé depois de passado o Dilúvio, quando em terra seca, todos os animais são liberados a sair da arca. O arco-íris seria sinal de que o Criador, com esse concerto, não mais destruiria suas criaturas pelas águas. O ex-mágico, por sua vez, quando diz o quão maravilhoso seria que saísse um arco-íris de sua boca, demonstra ter, também, o desejo de voltar ao seu tempo de mágico e produzir as mais belas ilusões, reatando com a plateia que ele tanto desprezou; fazendo um pacto com crianças e velhos que, extasiados com seus truques, ficaram para trás. Agora parece que, finalmente, o ex-mágico tem um passado para recordar e lamentar.

3.2 “Os dragões”

Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes.
(Jó, 30.29)

Em “Os dragões” um professor narra a chegada desses monstros lendários a uma cidade que, pela introdução do conto, deduz-se pequena e atrasada, pois, apesar de serem animais, os dragões estariam mais evoluídos que a cidade aonde eles chegaram. O que era de se esperar, da parte da população de uma cidade de costumes atrasados, seria um espanto natural ao se depararem com visitantes de estranha aparência como os dragões, geralmente representados com garras de leão, cauda de serpente e asas de morcego. Jorge L. Borges informa que o dragão tem a capacidade de assumir muitas formas, mas que “em geral o imaginam com cabeça de cavalo, cauda de serpente, grandes asas laterais e quatro garras, cada uma dotada de quatro unhas” (BORGES e GUERRERO, 1974, p. 1). Murilo Rubião não se preocupou em descrevê-los fisicamente, deixando o leitor livre pra imaginar o tipo de dragão que tem em mente.

Rubião preferiu destacar o comportamento dos animais em vez de limitar-se à aparência deles.

Assim, em lugar de demonstrar espanto pela chegada de tão estranhos animais, os moradores da cidade iniciam uma discussão sobre o país de origem e a raça a que eles pertenceriam e, em seguida, deliberam sobre o que eles poderiam ser: se enviados do demônio, monstros antediluvianos, mulas sem cabeça ou lobisomens. Indiferentes a tudo isso os dragões se divertiam com as crianças que, sem o olhar preconceituoso dos adultos, viam os animais como simples dragões.

Preocupado com o lado religioso desses animais, o pároco da cidade sugere que sejam batizados, mas o professor-narrador rejeita essa ideia e, por fim, o batismo é deixado de lado, mas a cada dragão é atribuído um nome. Nomear os dragões é uma tentativa de humanizá-los, seria uma metamorfose ao contrário, não é o humano que se bestifica, mas é o animal que se humaniza. A humanização dos dragões não é física, mas é em seus hábitos cada vez mais assemelhados aos dos humanos. Sendo assim, seria uma metamorfose comportamental, pois nada foi transformado em seu físico. A nomeação dos dragões difere daquela feita por Adão, no princípio da criação, quando grupos de animais recebem um mesmo nome atribuído a todos da sua espécie: cachorros, gatos, lobos etc. A nomeação dos animais visitantes tem o objetivo de diferenciá-los entre si, tentando fazê-los indivíduos únicos, assim como são os humanos.

Copiando os costumes dos moradores da cidade, os dragões viciam-se em bebidas alcoólicas, fogem à noite, embriagam-se no boteco e roubam para sustentar o vício; a maioria adoece e morre. Esse comportamento humanizado dos dragões dialoga com a obra de George Orwell “A revolução dos bichos” que também trata do tema homem versus animal. Major, um porco revolucionário, faz um discurso no início da narrativa, incentivando os animais da granja onde moram a se rebelarem contra os humanos. Em seu discurso ele prega, justamente, o inverso do que acontece com os dragões:

Lembrai-vos também de que na luta contra o Homem não devemos assemelhar-nos a ele. Mesmo quando o tenhais derrotado, evitai seus vícios. Animal nenhum deve morar em casas, nem dormir em camas, nem usar roupas, nem beber álcool, nem fumar, nem tocar em dinheiro, nem fazer comércio. E, principalmente: jamais um animal deverá tyrannizar outros animais. Todos os animais são iguais (ORWELL, 1975, p. 12-13).

Os dragões, tentando imitar os humanos, preferem adquirir os seus maus hábitos. De todos os dragões que chegaram à cidade sobraram apenas dois que são entregues ao professor para cuidar de sua educação, tarefa árdua para quem nunca havia ensinado tais criaturas. O professor, valendo-se da memória de seus novos pupilos, obtém informações sobre seu passado, família e hábitos visando preparar material pedagógico adequado. Odorico, o mais velho dos dois dragões, preferia as mulheres às aulas do dedicado professor: “Desastradamente simpático e malicioso, alvoroçava-se à presença de saias. Por causa delas, e principalmente por uma vagabundagem inata, fugia às aulas” (RUBIÃO, 2010, p. 49). Uma mulher larga o marido pra viver com Odorico e, por conta disso, ele acaba sendo morto pelo marido dela.

Morto Odorico, resta somente João, a quem o professor e sua esposa Joana tentam recuperar. Ao contrário do dragão mulherengo, João dedica-se aos estudos, ajuda a mulher do professor nas lidas domésticas e, à noite, brinca com a criançada da vizinhança carregando-as nas costas. Certa noite acontece algo inusitado: João vomita fogo e o professor conclui que seu protegido atingiu a maioridade. Apesar de João se comportar mais como humano do que como dragão, esse acontecimento novo não causa espanto nem temor nos moradores da cidade, bem ao estilo de Murilo Rubião. Em vez de causar espanto, esse novo atributo de João lhe consegue mais popularidade e ele passa a ser a principal atração nos eventos do lugar.

Algum tempo depois, aparece no povoado um circo com cavalinhos, palhaços, leões amestrados, homem que engolia brasas e um ilusionista. Mas, após João descer ao picadeiro e mostrar sua proeza de vomitar fogo, logo é convidado a trabalhar no circo e viajar com a companhia. Ele recusa o convite, pois, com tanta popularidade e prestígio na cidade, já se imagina prefeito do município. Enquanto o dragão João quer tirar proveito de sua popularidade para se eleger prefeito, o ex-mágico da Taberna Minhota sofre com a sua fama: “Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável” (RUBIÃO, 2010, p. 22). Esse intento do dragão em se tornar prefeito um dia, demonstra a cobiça e o desejo de poder do homem contaminando o animal.

Dias depois da partida da companhia circense, acontece o inesperado, João também desaparece deixando para trás seu desejo de ser prefeito e várias suposições para o seu sumiço. O certo é que nunca mais retornou e, em seu lugar, muitos outros dragões continuaram a passar ao largo da cidade, totalmente indiferentes aos apelos do professor e de seus alunos para que ficassem no lugar.

Os primeiros dragões, desde sua chegada, não causaram espanto pelo que eles eram, nem pelo comportamento humanizado; tampouco houve espanto quando João começa a vomitar fogo. Esses acontecimentos insólitos parecem não se configurar como algo fantástico para os personagens, ao invés, conforme a explicação de J. Schwartz, “percebemos que fantásticos são os homens, carregados de preconceitos, vícios e desamor, e não os dragões, que chegam à Terra num estado de inocência semelhante à das crianças quando vêm ao mundo” (SCHWARTZ, 1982, p. 101). A epígrafe do conto é uma passagem do livro bíblico de Jó que se lamenta por tudo que está passando ao ser provado por Deus, que deseja ver até aonde vai sua fé. Jó perde tudo que tinha: riqueza, família e a saúde, e se vê como um estrangeiro na própria terra. Assim como Jó, os dragões, mesmo se comportando como humanos, sentem-se estrangeiros na cidade que os recebeu, mas que não soube entendê-los.

No início do conto, há uma crítica em relação ao que os dragões passariam na cidade: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (RUBIÃO, 2010, p. 47). O atraso a que o narrador do conto se refere não diz respeito ao retardamento em receber inovações da modernidade, mas um atraso de consciência no homem que se mantém insensível aos apelos de socorro dos próprios homens, estes aqui representados pelos dragões.

3.3 “Teleco, o coelhinho”

Há três coisas que são maravilhosas demais para mim,
sim, há quatro que não entendo: o caminho da águia no céu,
o caminho da cobra na penha, o caminho do navio no meio do mar
e o caminho do homem com uma donzela.
(Provérbios, 30.18, 19)

É em “Teleco, o coelhinho” que Murilo Rubião mostra todo o seu talento na arte da metamorfose. A estória começa com um fato insólito em que um coelho falante importuna o narrador-personagem que, meditativo, observa o mar. Incomodado com a voz infantil às suas costas, que pensa ser de um moleque qualquer, vira-se disposto a repreendê-lo, mas é desarmado ao ver que não passa de um simples coelho. Estar diante de um coelho que fala parece não surpreendê-lo e começam a conversar na maior

naturalidade. Essa naturalidade do personagem-narrador, diante de um fato insólito, foge às leis naturais pré-estabelecidas em um ambiente onde tudo é real. O que deveria entrar em choque, quebrando o equilíbrio instituído, não acontece no texto muriliano.

O modo educado como o coelho diz as coisas comove o narrador que logo se interessa em ouvi-lo contar suas aventuras e peripécias. Ao notar seus olhos “mansos e tristes” decide levá-lo para casa visto que morava sozinho numa casa grande e o coelho, na rua. Este, desconfiado de que seu novo amigo talvez o quisesse fazer de refeição, mostra o quão é versátil em mudar de forma e, ali mesmo, se metamorfoseia em girafa, já informando que à noite será cobra ou pombo. Se encontrar um coelho falante já seria algo inusitado, então o que dizer de um coelho que muda de formas com tanta facilidade? Indiferente às metamorfoses de Teleco, o novo amigo o leva pra morar com ele.

As metamorfoses do coelho aconteciam pelos mais diferentes motivos: transformava-se em cavalo para galopar com as crianças e para levar os velhinhos às suas casas; em porco-espinho, leão ou tigre para assustar aqueles com quem não simpatizava e nem o piedoso companheiro que o acolhera em casa estava livre das suas peças. Mas, no geral, era dócil e gostava de agradar aos amigos com suas transformações inesperadas. Convivendo melhor com o coelho, seu amigo descobre que “a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo”²⁴. Diferente do “ex-mágico”, que sofria com suas mágicas indesejáveis, Teleco se divertia com o dom de se transformar e disso tirava proveito. Outro ponto que diverge do “ex-mágico” é que os animais nos quais Teleco se transformava não eram apenas os conhecidos. O coelho, por amar as cores, às vezes se transformava em ave que tinha todas as cores nela e de espécie desconhecida ou inexistente. Criticado pelo amigo-narrador, ele argumenta: “Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos”²⁵. Teleco demonstra, assim, que tem domínio sobre suas metamorfoses e, usando sua criatividade, engendra um bestiário exótico e particular. Em sua afirmação ele confessa, claramente, que suas mudanças de formas são disfarces. Para que Teleco usaria esses disfarces? Murilo Rubião argumenta que Teleco e suas metamorfoses outra coisa não seriam “senão a reinvenção do mito de Proteu, pastor do rebanho marinho de Netuno, que por detestar predizer o futuro, dom que lhe fora concedido, transformava-se

²⁴ RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

em animais para não o fazer” (RUBIÃO, 1993, p. 4). Assim como Proteu usava suas metamorfoses para fugir dos que queriam explorar seus conhecimentos de adivinho, também Teleco se transmutava em outros bichos para fugir de alguma situação indesejada ou sempre que lhe convinha. Vânia Pimentel diz que a metamorfose é “uma consequência imediata da passagem entre matéria (o real) e espírito (o sobrenatural) [...] Pode ser analisada, em termos fantásticos, como um castigo divino ou um profundo questionamento humano” (PIMENTEL, 2002, p. 165). Nas metamorfoses de Teleco percebe-se a busca de sua identidade ou de uma nova identidade: a de homem. Ainda que fosse um coelho, não se reconhecia como tal e negava essa sua primeira identidade.

Um dia ao chegar à sua casa, o amigo de Teleco o encontra metamorfoseado de canguru e sentado no sofá de mãos dadas com uma mulher que ele depois diz ser Tereza. Não o reconhece de imediato, talvez porque estava vestido: “as roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário”.²⁶ A partir daquele dia Teleco assume-se como homem, ainda que em corpo de canguru, trajando roupas masculinas e usando o nome de Barbosa.

Barbosa era o oposto de Teleco: grosseiro, sujo e ainda roubava dinheiro do bolso de seu amigo hospedeiro que, diversas vezes, lhe pediu que voltasse a ser coelho. Convicto de que é um homem, Teleco nega sua condição de animal: “Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala”.²⁷ Ao que o amigo retruca: “Falo de um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais”.²⁸ Essa pretensa humanização de Teleco é inaceitável para o amigo que o arrasta para a frente do espelho tentando fazê-lo cair em si, mas o coelho não se vê como animal. Talvez a sua transformação em canguru tenha sido a forma mais aproximada de homem que ele conseguira produzir e, assim, não conseguindo se mostrar homem fisicamente, procura copiar o comportamento humano através das vestimentas e dos seus péssimos hábitos: cuspir no chão não gostar de tomar banho, comer fazendo barulho e enchendo a boca com as mãos. Comparando-se com o amigo diante do espelho ele não vê diferença entre ambos, pois o seu desejo de ser gente é muito maior e, por isso, ele já se vê tal e qual um homem. George Orwell demonstra essa questão em “A revolução dos bichos” onde os animais, que no início da narrativa se rebelam contra os homens, passam depois

²⁶ RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 54. .

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

a copiar todos os trejeitos, comportamentos e vícios humanos. Até se esforçam para andar em duas pernas, em vez de quatro. Essa tentativa de humanização dos bichos chegou ao ponto de não se saber mais quem era animal e quem era gente: “As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já se tornara impossível distinguir quem era homem, quem era porco” (ORWELL, 1975, p. 137). Esse desejo intenso de ser o outro, não apenas faz com que aquele que deseja ser o outro se veja como tal, mas também que, até os que estão de fora, não consigam mais fazer distinção entre os dois: o que é, e o que quer ser o outro.

O amigo de Teleco não o vê mais como aquele coelhinho de olhar terno e o falar delicado e, se antes lhe tinha compaixão, agora só sente repugnância: “Também a sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada” (RUBIÃO, 2010, p. 56). Essa rejeição que o amigo tem da humanização de Teleco seria a negação do homem pelo próprio homem: enquanto coelho, Teleco mantinha sua pureza e inocência, mas querendo ser gente, adquire os maus hábitos e defeitos humanos. Com a humanização do coelho, o medo maior do seu amigo homem é ver-se espelhado nele, reconhecendo no animal, agora humanizado, os seus defeitos mais escondidos.

Após brigar com o amigo, Teleco é expulso de casa e desaparece com a mulher. Vânia Pimentel comenta sobre a expulsão do exótico casal: “Enxotou-os como se enxota da mente um pensamento incômodo, como se tenta esquecer um acontecimento desagradável, para que, restabelecida, aparentemente, a calma, volte o narrador à rotina” (PIMENTEL, 2002, p. 166).

Uma noite ele retorna sozinho, transformado em cachorro e irrompendo pela janela. Essa metamorfose não foi por acaso, tomar a forma de cachorro foi o primeiro passo para a sua transformação em homem. Apesar de, fisicamente, não ser o bicho mais parecido com o ser humano, o cachorro é o que mais tem ligação afetiva com ele. Charles Darwin diz que “mesmo o homem não consegue exprimir com sinais externos amor e humildade tão claramente quanto um cachorro, quando, com orelhas caídas, boca aberta, corpo torcido e cauda abanando, encontra o amado dono” (DARWIN, 2009a, p. 18).

De cachorro Teleco se transmuta em cotia, logo em pavão e depois em cascavel, sempre balbuciando frases quebradas e desconexas como “amanhã serei homem”. A

partir daí as metamorfoses vão ficando sem controle e, por mais que o amigo lhe peça para se acalmar, Teleco não consegue parar e, entre tosses, tremores e lamúrias, suas metamorfoses vão-se alternando entre bichos pequenos e maiores. Esse caos perdura por alguns dias sem que Teleco possa ao menos se alimentar. Sumida a voz humana, restam os sons dos animais em que ele se transmutava: ele mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia e trissava alternadamente. O último animal em que Teleco se transformou foi um carneirinho que o amigo tomou nos braços e depois, ambos cansados, adormeceram.

Ao acordar, o amigo não tem mais nos braços o carneirinho, mas o que restou das metamorfoses de Teleco: uma criança morta concretizando, afinal, o desejo do coelho de ser gente. Conforme Josilene Marinho, “ao não atingir seu fim almejado, ou seja, o próprio homem, Teleco deixa de existir. Seu mais profundo desejo acaba por destruí-lo” (MARINHO, 2009, p. 131). Há que se questionar por que Teleco, que tinha o dom de se metamorfosear em qualquer animal que desejasse, não escolheu nenhuma de suas criações para adotá-la como definitiva, mas voltava sempre à forma original de coelho? Como não conseguia se transformar em homem, as suas inúmeras metamorfoses em outros animais seriam apenas tentativas para chegar ao seu objetivo maior, sua humanização física. Sua forma original era a de coelho, mas suas transformações em outros animais seriam temporárias, apenas disfarces para enfrentar situações as mais diversas, enquanto seguiam-se suas tentativas para conseguir sua metamorfose definitiva, a que originaria o tão desejado Teleco homem.

O autor do provérbio escolhido para a epígrafe do conto cita quatro coisas que ele se julga incapaz de entender. Os caminhos dessas quatro coisas são um mistério, mas que têm em comum o fato de não deixarem rastro atrás de si e, assim, depois que passam não se sabe de onde vieram nem para onde foram. Assim seriam os caminhos do coelho falante de infindas formas, de quem não se sabe a origem nem como adquiriu a capacidade humana de falar, fator que talvez tenha desencadeado o seu desejo de se tornar gente. Teleco falava, mas não era homem, e como animal, seria estranho entre os seus porque falava. Ele tenta se adequar à realidade do homem, mesmo sem o ser, e nesse impasse entre animal e homem, decide-se a ser homem e, obcecado, persegue esse desejo até às últimas consequências. E quando, finalmente, seu desejo é realizado já não tem mais sentido, pois ficou o humano, mas dele se foi a vida.

3.4 “Alfredo”

Tal é a geração dos que o buscam, dos que buscam a face do Deus de Jacó.
(Salmos 24.6)

Em “Alfredo” dá-se a metamorfose do homem em animal. De uma forma poética Murilo Rubião retrata a desilusão do homem frente a um estado de coisas que tem de enfrentar no mundo onde ele se vê deslocado. A epígrafe bíblica do conto faz parte de um salmo em que se celebra o momento da remoção da Arca da Aliança da casa de Obede-Edom para a cidade de Davi, no monte Sião. No verso três do mesmo cântico o salmista questiona sobre quem é digno de subir ao monte do Senhor, fazendo referência ao monte Sinai onde Moisés recebeu as tábuas com os dez mandamentos e onde somente ele tinha permissão de subir, pra falar com Deus, ficando o povo de Israel, ao pé do monte, aguardando sua descida. Essa epígrafe escolhida por Rubião sugere uma constante busca do homem, se não pela face do criador, pela busca de um encontro consigo mesmo.

A estória começa quando surgem, no povoado, rumores de que havia um estranho animal no alto da serra e Joaquina, mulher de Joaquim, o narrador-personagem, é quem mais se preocupa com o fato. Ela tenta convencer o marido de que o animal pode ser um lobisomem, mas ele “quis explicar que o sobrenatural não existia” (RUBIÃO, 2010, p. 98). Apesar desse ceticismo, ao ouvir os gemidos do animal que já se tornavam mais nítidos, ele decide sair à procura da fera. Se por um lado a mulher queria tanto que o marido acreditasse que havia um bicho estranho nas redondezas, por outro lado ela não desejava que ele saísse ao encalço do animal. Imaginar o sobrenatural talvez fosse melhor do que encará-lo e perder o encanto da imaginação. Contrariando a mulher, Joaquim sai à procura do bicho desconhecido e o encontra depois de quase um dia de caminhada. Ao deparar-se com o animal não sente qualquer temor; sente, ao mesmo tempo, uma vontade de rir de sua figura desengonçada de dromedário e uma compaixão pela ternura que vê em seu olhar. Joaquim, comovido, esconde o riso em respeito ao animal: “Quase achei graça no seu corpo desajeitado de dromedário. O riso brincou frouxo dentro de mim e não aflorou aos lábios, que se retorceram de pena”.²⁹ Joaquim vê no olhar terno do animal o mesmo desejo de fugir de algo que a ele também

²⁹ RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.99.

incomoda e solidariza-se com ele antes mesmo de reconhecê-lo como seu irmão. O encontro entre Joaquim e o dromedário tem o mesmo sentimento do encontro entre o coelho Teleco e o seu amigo diante do mar. No primeiro caso, Joaquim se comove com o dromedário “sentindo a ternura que emanava dos seus olhos infantis”;³⁰ no segundo caso, o amigo de Teleco se comove com o “seu jeito polido de dizer as coisas[...] Foi nesse momento que reparei seus olhos. Olhos mansos e tristes”.³¹ Em ambos, o mesmo olhar terno como de alguém desamparado a pedir ajuda.

Joaquim pergunta ao dromedário o que pretende ali no morro e, como não obtém resposta, insiste, não se constringendo pelo fato de estar interrogando um animal que só gemia. Afinal, ao ouvir o dromedário falar com dificuldade, reconhece nele o irmão Alfredo que deixara para trás quando ele e sua esposa Joaquina mudaram para o vale. Joaquim que, em confronto com a esposa se mostrara cético quanto à questão do sobrenatural, mesmo ao se defrontar com esse sobrenatural encarnado parece não se admirar. Essa materialização do sobrenatural diante de seus olhos cruza com sua realidade como se dela fizesse parte. É o irreal impondo-se como real na narrativa muriliana.

Um pormenor a ser destacado aqui é que Alfredo, ao ser encontrado por seu irmão, usava um chapéu. Não é mencionado se, além do chapéu, ele usava roupas ou qualquer outro acessório do vestuário masculino, como o fez Teleco em forma de canguru, mas o fato é que, fisicamente animal, Alfredo parecia ainda conservar o hábito humano de se cobrir. Hábito que teve origem na queda do homem no jardim do Éden, quando Adão descobre sua nudez e tenta escondê-la. Sobre à nudez animal, Derrida expõe que os animais não estariam nus:

Eles não estariam nus porque eles são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria o próprio do homem, uns dos “próprios” do homem. [...] O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez “na natureza”. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele *ser* nu, sem *existir* na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. (DERRIDA, 2002, p. 17)

Seguindo esse pensamento, Alfredo poderia estar ainda conservando a consciência de humano e não se desapegando totalmente de sua condição anterior.

³⁰ RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.99.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

Mesmo porque, ao se transformar em dromedário, ele estaria fugindo de sua condição humana e, portanto, rejeitaria tudo que se relacionasse à sua antiga forma física. Consciente ou não de sua nudez, Alfredo desce a serra enlaçado com uma corda e levado pelo irmão Joaquim. A chegada dos dois ao povoado no vale, em vez de causar admiração, não desperta o menor interesse nos moradores, passando como um acontecimento banal, o que irrita o irmão de Alfredo: “Atravessamos a rua principal, sem que ninguém assomasse à janela, como se a chegada do meu irmão fosse um acontecimento banal”.³² Ao chegarem a casa não são aceitos por Joaquina que os expulsa depois de bater no rosto do dromedário porque ele se admira ao notar os olhos dela de cores diferentes: um verde e o outro azul. Joaquina não se admira de ver o dromedário falar, mas não aceita que ele seja seu cunhado. No fundo, a mulher e o animal, estariam rejeitando o diferente e o estranho que um vê no outro.

Joaquim teria, aparentemente, uma vida tranquila com sua esposa, visto ele mesmo declarar que a primeira briga conjugal deles só aconteceu por conta dos gemidos do animal que vinham da serra. Falando sobre essa questão da fera que se interpôs entre o casal, ele desabafa: “Os meus argumentos não foram levados a sério: ambos tínhamos pontos de vista bastante definidos e irremediavelmente antagônicos”³³. Sua mulher demonstra ter um temperamento muito forte, com atitudes agressivas como quando ela ameaça romper com Joaquim se ele fosse atrás da fera; quando dá um empurrão nele, não o deixando entrar em casa com o irmão-animal e quando dá um tapa no rosto de Alfredo. Essa agressividade da mulher leva Joaquim a ter ímpetos de também agredi-la, não o fazendo porque Alfredo se afasta e ele tem que segui-lo.

Expulsos, os dois retornam ao alto da serra e lá Joaquim, faminto e cansado, recorda seu passado e arrepende-se de ter fugido da planície para o outro lado das montanhas, onde pensava encontrar a felicidade. Agora, ao deixar a mulher Joaquina e seguir com o animal, ele está tentando, mais uma vez, buscar essa felicidade que ainda não encontrou. Seguindo livre com o irmão ele está se libertando da opressão da esposa e buscando um novo sentido para sua vida. Ele conclui que Alfredo também teria feito a mesma jornada em vão: “Também ele caminhara muito e inutilmente. Porém, na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens, ao passo que eu

³² RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 100.

³³ *Ibid.*, p. 98.

apenas buscara no vale uma serenidade impossível de ser encontrada” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Alfredo é o oposto do coelho Teleco que almejava ser gente, enquanto ele sendo homem, desencantado com os seus iguais, procura fugir do convívio com estes e se transforma em dromedário. Antes de chegar a ser dromedário Alfredo começa suas metamorfoses virando um porco, depois pensa transmutar-se em nuvem, mas em seguida, decide transformar-se em verbo e escolhe o verbo resolver: “E o porco se fez verbo” (RUBIÃO, 2010, p. 101). A transformação de Alfredo em verbo seria uma paródia com o verso bíblico: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós [...]” (João, 1:14). A inversão muriliana dessa passagem mostra que Alfredo, a carne que se fez verbo, deixou de habitar entre os homens. Pois, ao se transformar em verbo, Alfredo pensava solucionar todos os problemas, mas, sem conseguir resolver a maioria deles, transforma-se em dromedário e refugia-se no alto da serra onde, sob a pele desse animal, mantém-se afastado da civilização. Se apenas Moisés podia subir ao monte Sinai para buscar a face do Senhor, Alfredo escolhe, livremente, o seu próprio monte para subir e, sem querer buscar a face do Senhor, ele quer mais é fugir do convívio com aqueles chamados seus semelhantes. Enquanto seu irmão Joaquim quer apenas fugir para um lugar onde possa ser feliz, Alfredo, que já foi o verbo resolver, não consegue achar uma solução para sua vida. Jorge Schwartz afirma que “não há lugar para a salvação no universo muriliano. A solidão toma conta dos personagens, que se caracterizam por uma perpétua procura e um contínuo desencontro” (SCHWARTZ, 1982, p. 102).

O conto começa e termina com a mesma sentença “cansado eu vim, cansado eu volto”, sugerindo que nessas idas e vindas do ser humano, ele parece voltar sempre ao mesmo lugar de partida, buscando encontrar no lugar de origem o que não acha em suas andanças sem rumo. Cansado sim, mas ainda tentando manter a esperança, o que é demonstrado nessa busca infinda do homem muriliano por algo que lhe dê um sentido à vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentemente dos bestiários de outros autores citados neste trabalho, o bestiário de Murilo Rubião não é tão grande em número quanto é significativo nas ações dos animais em suas narrativas. Dragões humanizados chegam do nada a uma cidade que não sabe como tratá-los. Um coelho falante deseja, a todo custo, virar humano e paga caro por isso, metamorfoseando-se até à morte. Um homem desiludido com a humanidade foge do convívio social transformando-se em dromedário. Rubião faz um mágico desencantado tirar do chapéu coelhos e pombos, mas também faz surgir animais peçonhentos e selvagens como cobras, lagartos, jacarés e leões de lugares, os mais diferentes, como de dentro das calças, dos bolsos e dos ouvidos do mágico. Valendo-se do gênero fantástico, Murilo Rubião dota seus bichos de características humanas que desenvolvem comportamentos que chamam atenção para problemas enfrentados pelo homem em seu cotidiano. Enquanto nas fábulas medievais os animais são humanizados com o objetivo de parodiar a comédia humana, os animais murilianos têm a função de trazer à tona problemas existenciais do homem contemporâneo. Conforme Luciane Santos “a opção do fantástico na obra muriliana se revela instrumento de crítica. A intenção do autor é a denúncia do absurdo da existência perante a destruição do que se tem de mais valioso – a individualidade” (SANTOS, 2006, p. 7).

Os personagens murilianos, animais ou humanos, estudados neste trabalho, assemelham-se em seus sentimentos e angústias. Deslocados no mundo eles buscam, de alguma forma, fugir do convívio social. Desencantado, o ex-mágico sobe a serra buscando o ponto mais alto para de lá se atirar na esperança de, finalmente, morrer. Ele que consegue com seus truques dar vida a tantos bichos, não tem o poder de se matar. O dromedário Alfredo quando sobe ao morro não é para morrer, mas para buscar uma vida nova afastado dos homens, pois já estava cansado do convívio com seus semelhantes a “se entredevorarem no ódio”. Teleco usa o dom da metamorfose para agradar a muitos, mas com esse mesmo dom não consegue realizar o seu desejo de virar homem a tempo de usufruir dessa condição. Os gemidos do dromedário, no alto da serra, são um pedido de socorro do homem oprimido: “Com o passar dos dias, os gemidos do animal tornaram-se mais nítidos [...] Neles vinham uma mensagem opressiva, uma dor de

carnes crivadas por agulhas” (RUBIÃO, 2010, p. 98). O tédio também faz parte da vida dos animais murilianos. Alfredo, na forma de dromedário, tem uma voz cansada e cheia de tédio; os leões criados pelo ex-mágico lhe imploravam que lhes fizesse desaparecer do “mundo tremendamente tedioso” e o próprio mágico que dissera ter nascido cansado e entediado, entediava-se, agora, com suas mágicas; os dragões, rejeitados e abandonados na cidade, entregam-se ao vício da bebida para esquecer o tédio que os acomete no lugar. Teleco, que era um animal brincalhão e travesso, depois de expulso da casa do amigo, retorna com voz trêmula e triste, entediado e desiludido com tantas metamorfoses que não conseguiam levá-lo à forma humana tão desejada. Os olhos dos animais e humanos também falam muito sobre seus sentimentos, revelando o que lhes vai no seu interior: Teleco tem olhos mansos e tristes; dos olhos infantis do dromedário Alfredo emanam ternura e a melancolia de seu irmão Joaquim é tão grande que chega a machucar seus olhos.

Rubião declarou, várias vezes, a influência que as Escrituras tiveram nele para criar suas estórias fantásticas como quando afirmou que, tanto ele quanto Kafka, teriam sido influenciados pelo Velho Testamento e pela mitologia grega. Mesmo suas metamorfoses podem ter sido inspiradas em passagens da Escritura como a de Daniel, 7.4, já citada no capítulo 3 deste trabalho, onde ocorre a metamorfose de um dos quatro animais simbólicos que, no caso, é o leão, o primeiro dos quatro animais, que de leão híbrido composto de leão e águia, toma a forma de homem. Considerando-se essa influência em Murilo Rubião, fez-se um apanhado referente a passagens bíblicas em que há registros de animais tentando-se percorrer o caminho trilhado por ele e buscando-se encontrar ligação entre ambos os textos a fim de melhor compreender como ele trabalha a presença dos animais em seus contos. O leão e o dragão são dois animais que Rubião bem poderia ter tirado de suas leituras dos livros de Apocalipse ou de Daniel para incluí-los nos contos “O ex-mágico da taberna Minhota”, “Teleco, o coelhinho” e “Os dragões”. Se nos livros proféticos esses animais aparecem compondo a hibridez de duas bestas cheias de poder, nos contos murilianos eles não têm as mesmas características. Em “O ex-mágico da taberna Minhota” o leão muriliano não é híbrido, mas aparece em sua forma original como resultado de uma mágica involuntária de um mago desiludido. São doze leões criados ao mesmo tempo, mas não tão majestosos e ferozes, como é de sua natureza, e sim tristes e entediados com o mundo do ex-mágico. O coelho Teleco transforma-se em leão ou tigre para assustar o agiota com quem não simpatiza. Em “Os

dragões” os leões são amestrados para deleite da plateia de um circo que chegou a cidade. Quanto aos dragões no conto homônimo, esses seres também não são assustadores, mas humanizados e inofensivos. Os animais selvagens de Rubião não são pra assustar, o que assusta e choca são as situações em que eles estão inseridos e que espelham a triste realidade do ser humano.

A presença de metamorfoses de vários autores, neste trabalho, justifica-se pela importância que o tema possui nos contos de Rubião onde ocorrem metamorfoses engendradas por ele. As metamorfoses murilianas não são apenas aquelas em que há mudanças de forma física, mas também as que ocorrem no comportamento dos personagens que se transformam em alegorias representando o homem contemporâneo com seus dramas e angústias diante do mundo onde ele se vê deslocado. Luciane Santos comenta sobre o ex-mágico: “O seu fracasso diante da resolução de tirar a própria vida, depois de várias tentativas atrapalhadas, metamorfoseia-se numa grande alegoria da impotência do homem diante do mundo em que vive” (SANTOS, 2006, p. 5). As constantes metamorfoses do coelho Teleco apontam para uma inquietação do personagem refletida na instabilidade de comportamento do coelho. É através de suas metamorfoses que ele quer demonstrar uma personalidade inquieta e comportamento instável: uma hora pode ser dócil, em outra, muda de forma para enganar os que não lhe agradam e, na pele de canguru, chega a se revoltar com o próprio amigo que não o reconhecia como homem. Suas transformações físicas são tentativas de se ajustar ao mundo dominante dos humanos, enquanto a metamorfose de Alfredo em dromedário é a tentativa de se afastar desse convívio social ao qual não consegue se ajustar. As metamorfoses protagonizadas pelos personagens murilianos representariam um artifício usado pelos personagens para escapar de algo que os oprime e sufoca; algo como a rejeição do homem pelo próprio homem; seriam elas um elemento de fuga.

Murilo Rubião cria o fantástico incorporando, em seus contos, acontecimentos inusitados de uma forma que são aceitos como se fizessem parte da realidade dos personagens. O fantástico de muriliano pode provocar a dúvida, mas nunca o espanto diante do insólito. Essa naturalidade no fato insólito que não assusta, é o que faz diferença no fantástico de Murilo Rubião. Todorov diz que o fantástico se situa entre o estranho e o maravilhoso. O fantástico muriliano não está no estranho, pois, segundo Todorov, “os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional” (TODOROV, 1970, p. 156). Para ocorrer o estranho é

preciso que personagem e leitor sejam levados, através desses acontecimentos, a crer na intervenção do sobrenatural. Em Rubião, se por um lado os acontecimentos parecem absurdos ou irrealis, por outro, tudo transcorre num espaço real e bem conhecido dos personagens e leitor, assim que estes não os veem como algo irreal, mas normal. O fantástico muriliano também não está no maravilhoso porque Rubião não precisa de fadas, nem duendes ou seres mágicos para criar o insólito em suas narrativas. Conforme Sartre, “não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso” (SARTRE, 2005, p. 137).

O que ocorre nos contos de Murilo Rubião são acontecimentos banais ou corriqueiros que ele transforma em absurdos e contrários à razão. Sobre o espaço na ficção de Rubião, Luciane Santos diz que o “universo ficcional muriliano” não é um espaço regional com mitos e lendas e sim que “o espaço escolhido pelo autor é o espaço urbano moderno, aquele que comporta todos os problemas da dita civilização: marginalização, medos, violência, burocracia e desamores” (SANTOS, 2006, p. 7).

O realismo fantástico é o que mais se adéqua à maneira de Murilo Rubião narrar suas estórias. Com forte influência de Machado de Assis, autor do Realismo brasileiro, Murilo Rubião traz o fantástico para um ambiente contemporâneo, dentro do que é real, numa época em que esse gênero pouco se conhecia no Brasil, mas que seria amplamente divulgado com o boom da literatura latino-americana na década de 60. Rubião afirma: “O realismo fantástico é uma forma de a gente ver o centro da realidade. O que está por trás da realidade. O que, às vezes, não é muito visível para as pessoas. Como autor, é sempre uma maneira de ver essa realidade. Mas tudo é profundamente real” (RUBIÃO, 1990, p. 5). O sobrenatural e o irreal fazem parte do imaginário e não são feitos para contracenar com o real; em ocorrendo, provoca espanto e assusta. Mas, como não se espantar com o fato surreal das metamorfoses de Teleco ocorrendo num espaço tão real? E o ex-mágico, que não se espanta quando descobre os primeiros cabelos grisalhos, tampouco quando realiza sua primeira mágica, sacando do bolso, inexplicavelmente, o dono do restaurante? São dois fatos na vida do ex-mágico que ocorrem, praticamente ao mesmo tempo, o primeiro é um fato natural decorrente do envelhecimento do ser humano e o outro, um acontecimento inusitado no qual o mago realiza sua primeira proeza, involuntariamente. Rubião, contrariando as leis da metafísica, engendra o

fantástico em suas narrativas dentro de um realismo que, por isso mesmo, não espanta, mas encanta o leitor que se deixa levar pelo insólito que se desdobra diante de seus olhos. Embora Todorov não aceite o fantástico sem a presença da hesitação, essa característica do leitor muriliano tem relação com o que ele diz sobre a função do leitor do fantástico. Para Todorov o fantástico implica “uma integração do leitor no mundo das personagens [...] esse leitor se identifica com a personagem” (TODOROV, 1970, p. 150-151). Ele complementa que há “uma ‘função’ de leitor implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens” (TODOROV, 1970, p. 151). Isso talvez explique essa naturalidade diante de fatos inusitados no universo muriliano que faria, então, parte da interação do leitor com o narrador e personagens. Segundo Todorov o fantástico pode ser ameaçado quando o leitor se afasta do mundo dos personagens, retomando ao seu lugar de leitor. Ele explica que: “Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, mas onde o leitor nunca se interroga acerca de sua natureza, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra” (TODOROV, 1970, p. 151). Ao tentar interpretar o texto, o leitor deve tomar as palavras no sentido alegórico.

Contrariando as palavras de Todorov, que não considera o fantástico sem a presença da hesitação, a construção do fantástico em Rubião não leva personagens e narradores a uma hesitação diante de fatos insólitos ou fantásticos, mesmo ocorrendo num ambiente o mais real possível e que, portanto, deveria propiciar uma quebra no equilíbrio vigente, o que não ocorre. A maneira muriliana de construir o fantástico vai de encontro ao que se espera de uma linguagem típica do gênero, rebuscada e com muitos símbolos. Murilo Rubião, por sua vez, com sua linguagem clara e objetiva consegue misturar o real e o fantástico em situações que, por serem consideradas do cotidiano, não se espera que surpreendam tanto, mas é aí, então, que o inesperado surge: o inusitado vai acontecer onde menos se espera.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, José Sélvio de. *Os profetas maiores II*. Rio de Janeiro: JUERP, 2004.
- ANDRADE, Mário de. In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o Pirotécnico Aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP e Ed. Giordano, 1995.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BARREIROS, José Colaço. Leonardo. Escritor ou homem sem letras. In: DA VINCI, Leonardo. *Bestiário, fábulas e outros escritos*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2007.
- BESTIÁRIO de Aberdeen. Disponível em: <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.hti>> Acesso em: 7 de Nov. de 2013.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 2006.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1974.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Mente humana em corpo bestial*. UFMG: Minas Gerais, 2011. Artigo publicado na revista Aletria v. 21- n. 3, 63 – 73, set – dez – 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2265> Acesso em: 30 ago. 2013.
- BRUNO, Silvia. O mito vive. In: *Bosch / Abril coleções*. Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Editora Abril, 2011.
- BUDGE, E. A. Wallis. *A versão babilônica sobre o Dilúvio e a epopeia de Gilgamesh*. Trad. de Marielza Corrêa. São Paulo: Madras Editora, 2004.
- BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de Areia*. Trad. Maurício Santana Dias. Companhia das Letras: São Paulo, 2010.
- _____. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Fábulas Italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Murilo Rubião*. EDUFMT: Cuiabá, 2008. Artigo publicado na revista Polifonia – periódico do Programa de Pós-graduação em estudo de linguagem – mestrado da EDUFMT, n. 16, p. 71 – 86, 2008, ISSN 0104-687X. Disponível em: <<http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/298.pdf>> Acesso em: 25 jun. 2013

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARVALHO, Raimundo N. B. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo, 2010, 152 p. Relatório final (Pós-doutoramento em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Artes, Universidade de São Paulo.

Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>> Acesso em: 9 out. 2013

CIVITA, Victor (Editor). *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa ilustrado*. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

COELHO, Nely Novaes. *Panorama histórico da literatura infante / juvenil*. 5. ed. Barueri: Manole, 2010.

COHEN, Armando Chaves. *Estudos sobre Apocalipse*. Rio de Janeiro: CPAD, 2013.

CORSO, Mário. *Monstruário. Inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

COSTA, Ricardo da. Introdução. In: LÚLIO, Raimundo. *O livro das bestas*. Trad. Ricardo Costa. São Paulo: Escala, 2006.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad. Leon de Souza Lobo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *A origem das espécies*. Tradução de Ana Afonso. Portugal: Planeta Vivo, 2009b. Disponível em: <http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/2009_Origin_Portuguese_F2062.7.pdf> Acesso em: 28 ago. 2014.

DA VINCI, Leonardo. *Bestiário, fábulas e outros escritos*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2007.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio. O dicionário da língua portuguesa*. 7 ed. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

GALETI, Lúcia M. *O Bestiário de Clarice Lispector*. Curitiba, 2001. 85 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Disponível em: < <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24323/D%20-%20GALETI,%20LUCIA%20MARINALVA.pdf?sequence=1>> Acesso em: 19 maio 2013.

GILBERTO, Antonio. *Daniel & Apocalipse*. Rio de Janeiro: CPAD, 2013.

GONÇALVES, Almir dos Santos. *O livro dos salmos. Poemas para os nossos dias*. Rio de Janeiro: JUERP, 2003.

HERCULANO, Alexandre. *A dama pé-de-cabra*. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOMERO. *Odisseia*. 4. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

JAULENT, Esteve. Apresentação. In: LÚLIO, Raimundo. *Livro das bestas*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Escala, 2006.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LINARDI, Ana Beatriz. Lautréamont/Magritte: o voo dos estorninhos. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Rui de Leão. In: JÚNIOR, R. Magalhães (Org.). *Contos recolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, s.d.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *As ironias da ordem: coleções inventários e enciclopédias ficcionais*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2009.

MARINHO, Josilene. Do sentimento do fantástico contemporâneo: A presença de Murilo Rubião e Amílcar Bettega Barbosa. In: GARCIA, Flávio; PINTO, O. Marcello; MICHELLI, Regina. (Org.) *O insólito em questão. Anais do V Painel. Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/comunicacoes_livres
Acesso em: 03 out. 2013.

MELLO, José Roberto. *O cotidiano no imaginário medieval*. São Paulo: Contexto, 1992.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. *Animais biográficos: um estudo de Poliedro de Murilo Mendes*. Belo Horizonte, 2010. 158 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-867M3U/dissertacao_filipe_menezes.pdf?sequence=1> Acesso em: 30 nov. 2013.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOREIRA, André Leão. *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*. Belo Horizonte, 2011. 125 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EYJG9/a_hora_dos_animais_no_romance_de_clarice_lispector.pdf?sequence=1> Acesso em: 22 nov. 2013.

NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopedias: em papéis avulsos, de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Ferreira. 3. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

OVÍDIO, Publio. *Metamorfoses*. Trad. Manuel Maria Barbosa Du Bocage. São Paulo: Martim Claret, 2004.

PIMENTEL, Vânia. *Narrativas do além-real*. Manaus: Editora Valer, 2002.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião. Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O fantástico Murilo Rubião. In: *O pirotécnico Zacarias*. 16 ed. São Paulo: Editora Ática S. A., 1993.

_____. *O homem do boné cinzento & outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, Luciane Alves. *A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião*. Artigo publicado na Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – vol. 2, n. 2, p. 1-14, jul/dez 2006. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4873/2788> Acesso em: 20 abr. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião. Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves; DEZIDÉRIO, Felipe Hélio da Silva. *A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em “A dama pé de cabra”*. Artigo publicado na Abril – Revista do Núcleo de estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 4, n. 8, p. 67-84, abril 2012.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Editora Itatiaia: Belo Horizonte, 1965.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moisés Baumstein. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANEXOS

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PRODUTO

Como atividade complementar do presente trabalho, elegi a produção de um conto com algumas características que se aproximassem das encontradas nos contos de Murilo Rubião, estudados neste trabalho. Visto que o tema da presente dissertação foi pesquisar o bestiário muriliano, a presença de animais se fez requisito obrigatório neste produto. Assim, surgiu o conto “Os gatos de Olívia” que apresenta em seu enredo gatos cujo comportamento, aparentemente normal, não se diferencia dos demais felinos de sua classe.

Seguindo os moldes de Rubião que, em muitos de seus contos escolheu cidades pequenas para situar suas narrativas, o espaço escolhido para “Os gatos de Olívia” foi uma pequena cidade interiorana qualquer, servida por um trem antigo. O espaço é real e bem conhecido dos personagens cuja rotina, simples e sem acontecimentos extraordinários, nem de longe reflete o que estaria acontecendo ou por acontecer. Os personagens são pessoas comuns como o professor recém-chegado à cidade, o açougueiro e a dona do armarinho.

Quanto às personagens, Olívia e sua irmã, inspirei-me em duas pessoas reais. Elas existiram e moravam à distância de duas casas depois da minha, onde criavam um grande número de gatos que, ao contrário dos gatos no conto, viviam soltos e livres no quintal. Embora tivessem livre acesso à casa das duas irmãs eles também circulavam pelos muros das casas vizinhas. Por serem muito reservadas e de pouco contato com a vizinhança, as duas irmãs despertaram uma curiosidade que me levou a criar um imaginário sobre suas vidas, principalmente pela criação de gatos, animais considerados cheios de mistérios. Desse modo, juntei os dois elementos para criar o enredo deste conto.

Inspirando-me no fantástico de Murilo Rubião, busquei criar um relato sem acontecimentos sobrenaturais aparentes, preferindo situá-lo num ambiente dentro da maior normalidade a que os personagens estavam acostumados e deixando ao leitor a tarefa de descobrir onde estaria o insólito.

* * *

PRODUTO: Um conto

OS GATOS DE OLÍVIA

Bem-aventurados os que não viram e creram.
(João 20.29)

A minha ansiedade em chegar logo àquela cidade fazia com que a viagem de trem parecesse interminável. Li e reli o jornal do dia, conferi se estava com a carta de apresentação para o diretor da escola e fiz uma pequena lista com as tarefas que teria que realizar nos meus primeiros dias no lugar. Na tentativa de preencher o tempo que ainda faltava para chegar à cidade, puxei conversa com a ruiva que viajava ao meu lado. Ela me disse que viajava para se encontrar com o noivo que, há um ano, morava na cidade e para onde ela, depois de casada, se mudaria. Tomei a liberdade de lhe pedir informações sobre o local, mas ela disse não ter muito a informar porque, na verdade, ela não se demorava muito em suas estadas por lá e ela e o noivo pouco saíam. Meio decepcionado, ainda tentei desenvolver a conversa quando ela puxou da bolsa um pequeno livro e começou a folheá-lo sem muito interesse. Meio a contragosto, pus-me a olhar a paisagem através da janela. Perdi a noção do tempo até que, aliviado, ouvi o apito do velho trem anunciando sua chegada à pequena estação.

Peguei a mala, pedi ajuda com o endereço e, sem muita demora, já estava diante da modesta casa onde moraria a partir de então. Após desfazer a mala e acomodar os poucos pertences no armário, resolvi dar uma volta de reconhecimento pela cidade.

As ruas eram estreitas e curtas. As casas, todas com jardins bem cuidados, revelavam o esmero de seus moradores. Andei mais uns três quarteirões até chegar à escola. Era domingo, quase não havia gente nas ruas e, como me sentia um pouco enfadado da viagem, demorei diante da escola só o tempo de observar o estilo de sua construção e tomei, em seguida, o caminho de volta.

No dia seguinte, a caminho da escola, observei com mais atenção as casas vizinhas à minha. Eram simples, uniformes e todas tinham muros baixos que deixavam à mostra suas fachadas, algumas brancas e outras de cores vivas. No mesmo quarteirão havia açougue, padaria, farmácia, uma pequena mercearia e uma loja de armarinho.

Fui bem recebido pelo diretor que me mostrou toda a escola e me apresentou aos futuros colegas. Comecei a trabalhar no dia posterior. Voltando para casa, depois do

meu primeiro dia de trabalho, tão absorto estava com meus pensamentos, que não vi quando dois gatos malhados atravessaram à minha frente fazendo-me tropeçar neles. Os bichanos dispararam em direção à porta entreaberta da casa vizinha à minha. Era uma casa verde com muitas árvores no quintal.

No dia seguinte, à mesma hora do meu retorno do trabalho, passando em frente à casa vizinha, me deparei com dois gatos pretos sobre o muro. Tentei acariciá-los na cabeça, mas da mesma forma que os gatos malhados, os gatos pretos também fugiram em direção à porta semiaberta.

No terceiro dia, ocorreu o mesmo, mas desta vez com dois gatos brancos. Fiquei desejoso de saber quem moraria naquela casa com tantos gatos. Perguntei ao dono do açougue que me informou serem duas irmãs as moradoras da casa verde.

– A irmã mais nova chama-se Olívia. – Disse-me ele, mas não soube informar o nome da irmã mais velha e, tampouco, se havia gatos na casa.

Sempre que eu voltava do trabalho, o mesmo acontecia: eram gatos brancos, pretos, malhados, listrados, cinzentos ou desbotados, mas sempre se apresentavam em dupla, nunca era menos ou mais de dois. Dos que vira, pelas minhas contas, já seriam quase vinte. Passei, então, a observar os movimentos das moradoras da casa. Raras vezes vi a irmã mais velha que era muito pálida e magra, com cabelos curtos e grisalhos. Olívia, bem mais nova, era quem saía para realizar todas as tarefas. Nunca circulava pela rua, sempre vinha um carro apanhá-la e trazê-la de volta depois. A única visita que elas recebiam era de um senhor corpulento que se apoiava numa bengala para sair do carro e poder caminhar. Suas visitas não demoravam e o mesmo carro que o trazia, esperava até que ele saísse da casa para levá-lo de volta.

Continuei minha rotina de professor sem me importar tanto com os gatos das irmãs vizinhas até que, uma noite retornando de uma reunião na escola, vi um único gato em frente ao portão da casa delas. O que teria acontecido ao outro? Corri em sua direção, inutilmente, pois, como de costume, ele também sumiu arisco em direção a casa, entrando pela porta da frente.

Tornei a perguntar ao dono do açougue sobre os gatos de Olívia, assim os denominei por ser ela quem cuidava da casa e, conseqüentemente, dos bichos. O açougueiro tornou a dizer que não sabia da existência de gatos na casa.

Concluí que, por ser muito ocupado, o açougueiro não teria tempo para se importar com o que acontecia com os vizinhos. Decidi conversar com a dona do

armarinho confiando que as mulheres são sempre mais atentas e observadoras que os homens. No entanto, ela me garantiu: – É impossível haver gatos na casa. – E explicou que a irmã de Olívia era asmática e a convivência com os bichanos não seria recomendável. Saber de sua enfermidade me esclareceu o porquê de sua magreza, mas não elucidou a questão dos gatos. Assim, não conformado com as informações do açougueiro e da dona do armarinho, interroguei também o dono da mercearia e um vizinho que morava depois da casa verde. Mas, todos eles foram unânimes em afirmar não saber de gato algum naquela casa.

Só então lembrei que os gatos nunca eram vistos no quintal, talvez por isso ninguém soubesse da existência deles. Acho que Olívia não os deixava sair de casa, visto que, ao menor sinal de perigo ou quando eu tentava agarrá-los, sempre entravam na casa pela porta da frente entreaberta, nunca fugindo em direção ao quintal. Pus-me a imaginar como tantos gatos caberiam naquela casa que não era tão grande assim.

Minha rotina na pequena cidade era dedicar-me às tarefas de docente, preparando aulas, corrigindo provas e trabalhos dos escolares, pouco saindo nos fins de semana. Às vezes, após o jantar, gostava de dar uma caminhada e conversar com um ou outro vizinho. Mas, no meio das conversas, eu sempre dava um jeito de entrar no assunto dos gatos de Olívia, o que já estava começando a incomodar os que me ouviam. Parecia que ninguém na cidade me levava a sério na questão dos gatos.

Procurei, então, achar uma maneira de pegar um dos bichos para provar o que eu afirmava. O problema é que nos últimos dias eu estava voltando mais tarde para casa por conta de reuniões na escola, e cedo as portas e janelas da casa de Olívia já estavam fechadas e, depois disso, já não se viam gatos pela frente da casa. Hábito estranho o desses gatos de permanecerem trancados em casa e não saírem à noite como os demais desses felinos. Seriam os gatos de Olívia todos castrados? Não se viam gatos pelos telhados nem miados se ouviam pela vizinhança à noite.

Numa noite, ainda cedo, quando saí pra caminhar, havia dois gatos cinzas na janela que se lambiam preguiçosamente. Tentei chamar a atenção deles tentando atraí-los para que viessem até mim na calçada, mas era como se eu nem estivesse ali diante deles.

Numa tarde de domingo, havia dois gatos malhados no muro, aproximei-me bem cauteloso para tentar segurar um deles. Dei o bote o mais rápido que pude e o mantive nas mãos por uns segundos. O bicho esbravejou-se todo e me deu uma mordida forte no

braço, obrigando-me a soltá-lo, não sem antes ver que se tratava de uma fêmea. Os dois correram em disparada para dentro da casa.

Na manhã seguinte mostrei o braço com as marcas da mordida a alguns vizinhos que se encontravam na padaria e todos me olhavam com desconfiança, o que me deixou bem constrangido e sem graça. Decidi, então, que a partir daquele dia não me importaria mais com os gatos daquela casa e tampouco falaria sobre o assunto com quem quer que fosse. Passaram-se alguns dias depois da mordida que a gata me deu, e eu me mantinha firme no propósito de esquecer os gatos da Olívia e sua irmã. Até que tudo aconteceu.

Era uma noite clara e quente. Ao sair para caminhar encontrei dois vizinhos que me acompanharam e, surpreendentemente, questionaram sobre os gatos de Olívia. Surpreso pelo repentino interesse deles, mas cansado de tanto descrédito e desconfiança, mudei de assunto. Falamos de tudo, menos de gatos.

Na volta decidi ficar mais um pouco fora de casa, antes de me recolher, quando para minha surpresa, apareceram no portão dois gatos pretos com patinhas brancas. Fiquei por um momento na dúvida se tentaria pegá-los, como das outras vezes, mas depois decidi observar o que eles faziam ali fora àquela hora. Sem qualquer atitude de minha parte eles se soltaram a correr na calçada. Iam pra lá da calçada da casa verde e voltavam até à minha calçada. Fiquei ali parado observando-os livres e alegres, sem importuná-los. De repente, um deles corre atravessando a rua e, num ímpeto, corro atrás, mas o outro gato que estava na calçada sai em disparada atrás do primeiro. Volto-me para tentar pegar o segundo, tudo em vão. Agora sigo atrás dos dois que correm até ao fim da esquina. Tropeço, caio, levanto e continuo a caçada. Eles dão meia-volta e retornam no mesmo ritmo. Antes que eles se dirijam à casa verde, atiro-me em sua direção decidido a pegar qualquer um dos dois, querendo ter em mãos uma prova concreta para confirmar o que vinha afirmando. Não vejo mais nada à minha frente, nem mesmo quando surge do nada, um caminhão desenfreado. Senti um calor... depois, um frio... Sobre o meu peito senti as patas dos gatos... suas mãos. Abri os olhos e vi os gatos... as gatas. Elas me olhavam, reconheci seus olhos. Olhos de gata... rosto de mulher... Olívia. Um clarão de fogos iluminou a noite. No alto, sobre minha cabeça, a lua testemunhava tudo.

* * *