

Eduardo Jorge de Oliveira

MANUAIS DE ZOOLOGIA

Os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno

Belo Horizonte

2009

Eduardo Jorge de Oliveira

MANUAIS DE ZOOLOGIA

Os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Maria Esther Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2009

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Oliveira, Eduardo Jorge de.
B732.Yo-m Manuais de zoologia [manuscrito] : os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno / Eduardo Jorge de Oliveira. – 2009.
123 f., enc.

Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 116-123.

1. Borges, Jorge Luis, 1899–1986 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bueno, Wilson – Crítica e interpretação – Teses. 3. Animais na literatura – Teses. 4. Zoologia – Classificação – Teses. 5. Animais de zoológico – Teses. 6. Literatura fantástica – História e crítica – Teses. 7. Literatura comparada – Teses. I. Oliveira, Maria Éster Maciel de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar863.3

AGRADECIMENTOS

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa;

ao Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura (MinC), pelo apoio a ida a Buenos Aires;

a Fundación Centro de Estudos Brasileiros (FUNCEB), pelo convite para compartilhar a pesquisa, o que gerou uma grande aprendizagem;

a Carolina Vieira, por aceitar partir e partilhar;

a Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela leitura atenta;

a Carlos Augusto Lima, pelos primeiros livros de Bueno;

aos professores do POSLIT (UFMG), em especial Vera Casa Nova e Márcia Arbex;

a Maria Esther Maciel, pelo princípio de tudo, por todas as orientações e pela interlocução nesses anos.

*Calas-te e não respondes
às minhas palavras; só dás suspiros lá no fundo do peito,
e tudo o que consegues quando falo é mugir em resposta.*

Ovídio, *Metamorfoses*, livro I.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar um estudo a partir das obras *Manual de zoología fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, e *Jardim zoológico* (1997), de Wilson Bueno, além da relação entre cada livro com o gesto de catalogar animais. Tendo a questão da representação do animal para cada um dos escritores como eixo, esta pesquisa propõe uma breve incursão dos autores estudados por bestiários medievais, relatos de viajantes, jardins zoológicos, fábulas, além de compêndios da história natural. Como *corpus* para tal estudo, trabalhamos sob a perspectiva de autores como Michel Foucault, sobretudo *As palavras e as coisas*; Armelle Le Bras-Choppard, sobre a questão da animalidade; Gilles Deleuze, sobre a colocação em série e, com Felix Guattari, a questão do “devir-animal”; Jacques Derrida, sobre o aspecto da fábula e da representação animal; Georges Bataille, ainda no que diz respeito à animalidade; e Silviano Santiago, nas reflexões sobre a América Latina, além de suas leituras críticas decorrentes de Borges. Incluíram-se ainda perspectivas críticas como as de Silvia Molloy, Beatriz Sarlo, Alan Pauls, Eneida Maria de Souza, Lyslei Nascimento, Susana Scramin (em relação a Wilson Bueno) entre outros críticos, além da perspectiva teórico-crítica de Maria Esther Maciel, que orientou este trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges, Wilson Bueno, bestiário, classificação, animal na literatura.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo realizar un estudio a partir de las obras *Manual de zoología fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, y *Jardim zoológico* (1997), de Wilson Bueno, además de investigar la relación entre cada libro con el gesto de catalogar animales. Con la cuestión de la representación del animal para cada uno de los escritores como eje, este trabajo propone una breve incursión de los autores estudiados por bestiarios medievales, relatos de viajantes, jardines zoológicos, fábulas, aparte de compendios de la historia natural. Como *corpus* para tal estudio, trabajamos bajo la perspectiva de autores como Michel Foucault, sobre todo *Las palabras y las cosas*; Armelle Le Bras-Choppard, sobre la cuestión de la animalidad; Gilles Deleuze, sobre la colocación en serie y con Felix Guattari, la cuestión del “devir-animal”; Jacques Derrida, sobre el aspecto de la fábula y de la representación animal; Georges Bataille, todavía sobre lo que dice respecto a la animalidad; y Silviano Santiago, en las reflexiones sobre Latinoamérica, además de sus lecturas críticas originadas de Borges, sobre quien aquí incluimos perspectivas críticas de autores como Silvia Molloy, Beatriz Sarlo, Alan Pauls, Eneida Maria de Souza, Lyslei Nascimento, Susana Scramin (en relación a Wilson Bueno), entre otros críticos, y todavía de la perspectiva teórico-crítica de Maria Esther Maciel, quien orientó este trabajo.

PALABRAS-CLAVE: Jorge Luis Borges, Wilson Bueno, bestiario, clasificación, animal en la literatura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 8
1 OS ANIMAIS DE JORGE LUIS BORGES E WILSON BUENO.....	p. 11
1.1 Com o <i>Baldanders</i> solto, dentro da escrita	p. 11
1.2 Remontar a ruína: uma breve incursão pelos bestiários medievais	p. 24
1.3 Com outros animais soltos, dentro da escrita	p. 30
2 O <i>MANUAL DE ZOOLOGIA FANTÁSTICA</i> E A QUESTÃO DOS LUGARES	p. 39
2.1 Um zoo nos jardins da heterotopia	p. 39
2.2 Os caminhos bifurcados da série	p. 44
2.3 O <i>A Bao A Qu</i> , o <i>Odradek</i> e o <i>Borametz</i> ou “Lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço”	p. 48
2.3.1 <i>Qual a forma do A Bao A Qu?</i>	p. 49
2.3.2 <i>O lugar incerto do Odradek</i>	p. 52
2.3.3 <i>A pele do Borametz</i>	p. 55
3 O ZOOLOGICO E SEUS LIMITES	p. 62
3.1 O animal e as fronteiras do Outro	p. 62
3.2 Os animais do novo mundo. O novo mundo dos animais.	p. 70
3.3 As armadilhas do zoológico	p. 78
4 SABER E AFETO: A ZOOLOGIA DE BORGES E BUENO.....	p. 87
4.1 Os saberes e afetos de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno.....	p. 87
4.2 Homem, instinto ou instituição?.....	p. 98
4.3 Um animal sonhado por J. L. Borges. Um animal sonhado por W. Bueno.....	p. 103
CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOVOS PONTOS DE PARTIDA.....	p. 111
REFERÊNCIAS	p. 116

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa se inicia com uma pergunta, e talvez todo o esforço para responder a esta pergunta ou inquietação durante alguns anos resulte em um *corpus* que traga outras inquietações, novas perguntas. A primeira pergunta que surgiu diante de um contato inicial com *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges (em colaboração com Margarita Guerrero) e *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno, foi a seguinte: por que o animal?

Os caminhos para uma resposta são múltiplos. Um deles é a pesquisa em si. Diante de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno e de suas obras selecionadas – *Manual de zoología fantástica* (BORGES e GUERREIRO, 1984) e *Jardim zoológico* (BUENO, 1999) – observamos uma questão inicial que poderia ser uma boa justificativa para agrupá-los: a catalogação dos animais.

Assim, o que apresentamos primeiramente com Jorge Luis Borges, sobre a questão dos animais, é que existe justamente um problema de *lugar*: de onde o escritor fala? Vale ressaltar que, diante de toda uma tradição medieval-teratológica contida na própria *episteme* europeia, Michel Foucault ri não das enumerações de seres teratológicos de Aldrovandi ou de san Isidoro de Sevilla, que são tão insólitas quanto a enciclopédia chinesa do autor argentino, mas sim de um texto de Borges; desse riso de Foucault surge um livro-chave para se compreender a formação das ciências humanas, *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2007), do qual citamos o início do prefácio:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão de seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 2007, p. IX)

A referida enciclopédia chinesa que, com um agrupamento alfabético e linear, reúne uma insólita fauna, possui no próprio título um termo que a distancia: “chinesa”. A China que se situa no imaginário tanto de Borges quanto de Foucault pode muito bem se situar nos limites dos trópicos, como analisou Silviano Santiago (1991). Neste sentido, “enciclopédia” e “chinesa” são duas palavras que já se encontram em uma vizinhança súbita, algo que possa ser traduzido como um “rigor exótico”. Este rigor assumiu para Foucault um assombro diante de uma *episteme* baseada no Mesmo, como a europeia, analisada pelo

filósofo francês. Se com Jorge Luis Borges esse “rigor exótico” possui uma diferença para o pensamento, com o escritor brasileiro Wilson Bueno levamos a questão mais adiante. Se Bueno partilha com Borges esse “rigor exótico”, o ato de catalogar os animais, ainda na questão inicial do lugar, entretanto, ele cria hibridismos ao situar seu “jardim zoológico” nas regiões fronteiriças do Brasil com outros países da América Latina. Nesse aspecto, além de criar e catalogar uma fauna insólita, Bueno explora dialetos indígenas e oportunhol praticado nas fronteiras. Se a maior utilização de tal procedimento se encontra em seu livro *Mar Paraguayo* (BUENO, 1992), é possível encontrar traços do mesmo no decorrer de *Jardim zoológico*.

A pergunta sobre a escolha do gesto de catalogar o animal insiste: por que o animal? O animal, para a humanidade, encontra-se nos confins do ser – mesmo que precisamente não saibamos ao certo onde é esse lugar. Não é à toa que, frente a esta dificuldade, Martin Heidegger vai chamá-lo de pobre de mundo. Nesse aspecto, e em contraposição ao animal, para o filósofo alemão, o homem é formador de mundo.¹

Mesmo com todo esse poder “formador de mundo”, o homem ainda está sujeito à “animalidade” que o habita, metáfora utilizada para destituir a humanidade do homem² ou para saciar seu desejo de metamorfose; com isso, surgem diversos usos do poder pelo próprio homem para sujeição do seu semelhante, como questiona Armelle Le Bras-Chopard (2000, p. 251, tradução nossa) quando pergunta: “Quais espécies humanas enviar ao zoo?”. Esse questionamento assinala que a própria “humanidade” pode ser destituída do homem.

No que toca ao animal, o caminho é outro. Não existe a destituição da “animalidade” do animal, e sim o que pode ser pensado é sua relação com a linguagem humana, como aponta José Gil:³

Mesmo que a humanidade, formulada em primeiro lugar, seja a seguir posta em dúvida, é com fundamento nessa certeza inicial que se interroga a humanidade do outro. O caso recíproco nunca acontece: não nos perguntamos se um golfinho, ou um chipanzé, é humano, apenas nos interrogamos quanto à sua inteligência ou linguagem – aproximamo-nos, por certo, do limiar para lá do qual a animalidade cessa. (GIL, 2006, p. 17)

¹ A esse aspecto Giorgio Agamben dedicou um livro, *Lo abierto*, no qual o pensador italiano expõe e discute a seguinte tese de Heidegger: “a pedra é sem mundo [*weltlos*], o animal é pobre de mundo [*weltarm*], o homem é formador de mundo [*weltbildend*]” (AGAMBEN, 2007a, p.95, tradução nossa). Jacques Derrida, por sua vez, retoma essa tese para justamente provocar o pensamento diante desse Outro, o Animal: “É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (DERRIDA, 2002, p. 48).

² A questão do animal como metáfora é discutida no Capítulo 4 da dissertação, “Saber e afeto: a zoologia de Borges e Bueno”.

³ Essa reflexão de José Gil é importante para aprofundar a discussão de Jacques Derrida em *O animal que logo sou*, abordada no decorrer desta pesquisa (DERRIDA, 2002).

Sem dúvida, o aspecto da linguagem que separa homem e animal é algo fundamental para a discussão e, por isso, junto a esse problema do “lugar”, que é fulcral ao pensamento de Michel Foucault, escolhemos as enumerações e catalogações de animais. Nesse aspecto, encontramos um vasto material nas obras estudadas de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno em que, inclusive, pelo gesto de cada um dos escritores, é possível levar aos seus limites a própria palavra “animal”.

Ainda para tentar responder a esta pergunta, “por que o animal?”, percorremos brevemente as obras de Aristóteles, Plínio, o Velho e *O fisiólogo* – que data provavelmente do século III da nossa era e é considerada a matriz dos bestiários medievais –, assim como os referidos livros medievos até chegarmos aos relatos de viajantes entre os séculos XVI e XVIII. Nesse período em que seres e objetos heteróclitos representavam uma fonte de saber encontramos a gênese dos zoológicos modernos e o que John Berger identificou como “um epitáfio do encontro do homem com os animais” (BERGER, 1987, p. 23, tradução nossa). É nesse contexto que situamos a zoologia de Jorge Luis Borges e a de Wilson Bueno. Ressaltamos ainda que a abordagem sobre a Wilson Bueno se concentra em seu livro *Jardim zoológico*, embora exista um breve percurso em *Manual de zoofilia* e *Mar Paraguayo*. Ressaltamos que em uma perspectiva crítica em relação à fábula, em nosso recorte de leitura-crítica não incluímos *Cachorros do Céu* (2005), onde este viés da fábula é mais evidente.

A pesquisa que resulta nesta dissertação aborda a catalogação dos animais sob os aspectos dos compêndios de história natural, do bestiário, do relato de viajante, do zoológico, da montagem, do devir, da fábula, da metáfora e da metamorfose, onde as escritas de Jorge Luis Borges e de Wilson Bueno se aproximam e se distanciam de cada um destes aspectos e também entre elas, pois se *Manual de zoología fantástica* e *Jardim zoológico* possuem uma afinidade inicial, são no entanto livros distintos entre si, e cada um destes aspectos apresenta relação particular que procurou ser contemplada ao longo da pesquisa.

Assim, diante ainda da pergunta inicial e de dois anos de pesquisas sobre o tema, todas as leituras, transcrições, releituras e escritas parecem se tornar um início, uma introdução às zoologias latino-americanas cujos escritores aqui escolhidos, Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, são tão importantes para esse gesto que é todo começo.

1 OS ANIMAIS DE JORGE LUIS BORGES E WILSON BUENO

Para iniciar a análise pelo viés dos animais de ambos os escritores aqui estudados, resolvemos soltar alguns ao longo do texto. Será assim que compreenderemos melhor o percurso da pesquisa: seguir o rastro de tais animais que, mesmo em estado de verbete, possuem características que extrapolam classificações e organizações positivas. Esses animais fazem parte de uma fauna que percorre e perturba a *episteme*, seja a europeia ou as tentativas classificatórias de um exotismo da América Latina. Uma dessas tentativas é a de se colocar diante do Outro, como Michel Foucault se posicionou em *As palavras e as coisas*. A surpresa diante de tudo isso vem da tarefa crítica-criativa de dois escritores que catalogam esses corpos junto a diversas tradições, como a dos bestiários da Idade Média. Nesse aspecto recorreremos, em primeiro lugar, a um animal compilado por Jorge Luis Borges no *Manual de zoología fantástica: o Baldanders*.

1.1 Com o *Baldanders* solto, dentro da escrita

Começamos este trajeto entre as obras dos escritores Jorge Luis Borges e Wilson Bueno por um animal imaginário chamado *Baldanders*, para através dele procurar articular os problemas que surgem em nossa própria escrita ao pensar a questão dos animais presentes nos textos de Borges e Bueno.

Assim, o limite e a dificuldade para a classificação de um animal descrito e posicionado como verbete, nos livros *Manual de zoología fantástica*, de 1957, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, e *Jardim zoológico*, de 1999, de Wilson Bueno, se apresenta como recurso criativo para a constituição de suas obras. No *Manual de zoología fantástica* existe um verbete para o *Baldanders*, no qual nos deparamos com algo que não se fixa, portanto, de difícil classificação:

Em um bosque, o protagonista depara com uma estátua de pedra, que lhe parece o ídolo de algum velho templo germânico. Toca-a e a estátua lhe diz que é *Baldanders* e assume as formas de um homem, de um carvalho, de uma porca, de um salsichão, de um prado coberto de trevo, de esterco, de uma flor, de um ramo florido, de uma amoreira, de uma tapeçaria de seda, de muitas outras coisas e seres, e então, novamente, de um homem. (BORGES e GUERRERO, 1984, p.158, tradução nossa)

Com o *Baldanders* dentro desta escrita assumimos uma dificuldade inicial. Como tentar fixar, classificar o que não tem uma forma fixa e que está sempre em movimento? Pois além do *Baldanders*, diversos animais existentes, imaginários e em metamorfose se farão presentes nesse trabalho... Por isso a ideia de verbete, para os autores que integram esse estudo, se torna frágil, mas ao mesmo tempo tencionada. Frágil, porque o próprio conceito da lexicografia de um “verbeta”, que o vincula à marcação de uma entrada de enciclopédia, glossário ou dicionário, não fornece uma definição precisa e sim vários caminhos bifurcados, diversos tempos e espaços; tencionada, porque é com a marcação de novas entradas ao universo da classificação que Jorge Luis Borges e Wilson Bueno irão elaborar seus trabalhos no universo ficcional, ou seja, é ironizando “os próprios da classificação” – o verbete, o dicionário e a enciclopédia – que os dois escritores estabelecem uma força criativa dentro de seus jogos ficcionais. Tanto em *Manual de zoología fantástica* quanto no *Jardim Zoológico* o verbete se torna um limite de classificação e, para cada animal, existe um verbete, uma entrada. Maria Esther Maciel, em “Poéticas do inclassificável”, trata justamente dessa dimensão aqui discutida, do quanto “O que nos leva a afirmar que onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado” (MACIEL, 2008b, p. 158).

O que Borges e Bueno fazem com seus verbetes é ressaltar seres de uma estranha riqueza natural, que não cabem em uma forma fixa, pois são diferentes ou mudam constantemente, conforme o *Baldanders* de Borges. Vale ressaltar que não se tratam de seres que se metamorfoseiam, e sim de seres que, mesmo possuindo uma estrutura corporal simples e determinada, habitam de maneira heteróclita e nada linear os livros dos dois autores. A presença destes animais confirma que o mundo – definido como humano – é cheio de surpresas, sendo possivelmente tão heteróclito quanto a própria fauna contida nos livros de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, e que a classificação homogênea e simplifica o mundo, como se criasse uma aparência retilínea deste. É nesta perspectiva que Michel Foucault afirma que existe uma impossibilidade de se ver o mundo dentro de um movimento retilíneo:

Quando finalmente se revelou impossível fazer entrar o mundo inteiro nas leis do movimento retilíneo, quando a complexidade do vegetal e do animal resistiu suficientemente às formas simples da substância extensa, então foi necessário que a natureza se manifestasse em sua estranha riqueza. (FOUCAULT, 2007, p. 175)

Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, com seus animais, inviabilizam uma aparência retilínea do mundo, pois cada um a seu modo explorou uma grande variedade do mundo animal, variedade esta que inclui o animal-homem, tal como o *Baldanders* também o tem em uma de suas formas. O que ambos fazem é partir de outra forma de catalogação, ou seja, de uma montagem explícita de “bestiários” de vários tipos e procedências. O diálogo, portanto, é amplo e se estabelece com toda uma tradição europeia de bestiários medievais e de momentos anteriores, além de relatos de viajantes entre os séculos XVI e XVIII – mais presente em Wilson Bueno, como iremos apresentar – e do choque destas tradições com uma ideia de América Latina.

Armelle Le Bras-Chopard, em *Le zoo des philosophes*, marca uma questão a partir de duas palavras que trazemos e discutimos em relação a Jorge Luis Borges e a Wilson Bueno: “bestiário” e “zoo”. A autora vai diferenciar a utilização de ambas as palavras, mostrando que o bestiário tem uma conotação mais descritiva, suscetível de dar lugar a um catálogo, enquanto o zoo sugere um princípio de seleção, uma escolha que se estabelece sobre uma série de exclusões (LE BRAS-CHOPARD, 2000, p. 22). Como utilizaremos ambos os termos para analisar as obras de Borges e Bueno, pensamos que esses escritores trabalham com os limites de uma descrição e de uma seleção. Portanto, a articulação literária que ambos fazem vai do “bestiário” ao “zoo” para lidar com uma diferença.

É por isso que tomamos o *Baldanders*, atentando sobretudo para o étimo de seu nome que, segundo Borges, é o *Ya diferente* ou *Ya otro* (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 158), para iniciar esta incursão pelos livros *Manual de Zoología Fantástica* e *Jardim Zoológico*. Esse ser deflagra um limite que atravessa todo nosso estudo: a relação do humano diante do Outro, do que ele nomeia animal – seja “real” ou imaginário. Este outro, do *Baldanders*, remete à própria condição de diferença, do situar-se diante do Outro, como é sugerido nas páginas iniciais de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, que citamos na Introdução.

É a partir da leitura de Michel Foucault que retratamos um animal da natureza do *Baldanders* como um ser que está operando continuamente com o Outro, em mudanças constantes que não permitem que ele seja fixado em nenhuma delas. Assim, perguntamos: o que desconcerta Michel Foucault em relação a essa prática milenar do Mesmo e do Outro seria a própria enciclopédia chinesa de Borges ou o lugar de onde Borges enuncia esta enciclopédia? Pois, falando em termos topológicos, antes, na Europa era possível ler classificações inquietantes como a de Aldrovandi, criada em 1642, que dividia monstros em: “1. Monstros simples do lado superior; 2. simples do lado inferior; 3. reunidos segundo um

eixo vertical; 4. com a cabeça oposta no mesmo diâmetro; 5. por união dos homens e animais...” (GIL, 2006, p. 76). Ou ainda outra classificação, a de Isidoro de Sevilha, onde os monstros se dividem:

1. Pelo tamanho; 2. Pela pequenez; 3. Defeito das partes; 4. Transformação de certas partes; 5. De todas as partes; 6. Deslocação das vísceras; 7. Aderência das partes; 8. Desenvolvimento precoce ou tardio das partes; 9. União dos Gêneros; 10. Várias deformidades. (GIL, 2006, p. 76)

Jorge Luis Borges retoma todo esse imaginário contido no próprio continente europeu e o torna *Outro*, possivelmente por falar a partir de um lugar diferente, situado em outra geografia, para assim fazer de sua situação de escritor sua própria condição de *Baldanders, ya diferente, ya otro*. Nesse regime de classificação de sua enciclopédia chinesa, encontramos um ponto de partida para toda sua zoologia, alcançando também a zoologia de Wilson Bueno, que retoma a classificação de Borges de maneira tão heteróclita quanto o escritor argentino retomou as classificações anteriores. Por isso, é fundamental uma incursão pelo texto que tanto influenciou – e desconcertou – Michel Foucault, contido na narrativa “O idioma analítico de John Wilkins”, do livro *Outras inquisições*, de 1952:

(...) os animais se dividem em (a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas. (BORGES, 1999a, p. 94)

Sem dúvida, essa é uma citação das mais recortadas da obra de Borges. Tão recortada que o fragmento passa a ser tomado pelo todo, ou seja, no prefácio de Michel Foucault de *As palavras e as coisas*, a citação borgiana adquire o caráter de uma pequena narrativa autônoma, desvinculada do texto do qual foi extraída.

Vale considerar, aqui, o próprio início da narrativa “O idioma analítico de John Wilkins”, em que o escritor argentino fala de uma omissão, uma falha no lugar privilegiado da classificação: “Acabo de verificar que na décima quarta edição da *Encyclopaedia Britannica*, foi suprimido o verbete sobre John Wilkins” (BORGES, 1999a, p. 92). Assim, usar um fragmento de Borges, “uma certa enciclopédia chinesa” em detrimento da narrativa “O idioma analítico de John Wilkins”, é um procedimento de leitura do próprio escritor incorporado pelo filósofo francês. Esta pequena e desconcertante enciclopédia chinesa dentro da obra de Jorge Luis Borges é, por si, esse *já diferente, já outro*.

Ainda com essa ideia de *já outro*, retomamos a questão do “riso desconcertante” colocada por Foucault, tal como foi tratada por Silviano Santiago, para quem esse “outro”, a China, contida na enciclopédia borgiana, é a própria América Latina: “A China é o melhor palco metafórico e incendiário para o exotismo por excelência deste Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente, que é a América Latina” (SANTIAGO, 1991, p. 32).

É com essa leitura que Lyslei Nascimento também aborda a questão em um plano político da América Latina:

Silviano Santiago, em “A ameaça do lobisomem”, lembra essas páginas introdutórias de *As palavras e as coisas*, destacando que a enciclopédia chinesa, com sua classificação divergente de ordem instituída, duplica antigas leituras europeias das culturas colonizadas e acabam sendo responsáveis por uma das mais canônicas leituras do escritor argentino, porque reencenam e rearfirmam o teor exótico e estranho para a condição latino-americana. (NASCIMENTO, 2007, p. 67)

Dada esta condição latino-americana, Wilson Bueno a tratou no plano do exótico e do estranho, de um modo que possivelmente não se situa em uma leitura canônica. Por um procedimento tão heteróclito quando o borgiano, ele criou um jardim zoológico que traz para o campo visível da linguagem uma estranha riqueza natural, onde estão contidas diversas mitologias indígenas de zonas da fronteira do Brasil com outros países da América Latina.

Se a enciclopédia de Borges já traz esse teor de diferença, Bueno se apropria de uma topografia – que não vem de uma geografia cosmopolita, mas de um Brasil fronteiriço, de regiões indígenas, de lugares cuja imagem não tem linhas firmes e bem desenhadas até mesmo ao próprio brasileiro, como em um país como o Paraguai.⁴ Por isso os seres deste zoológico de Bueno coexistem, como afirmou Susana Scramin, “entre *entidades* animais, seres humanos e seres fantásticos” (SCRAMIN, 2007, p. 128). E, para visualizar precisamente estes animais, ressaltamos um trecho do verbete dos *tiguasús*:

Os índios do Chaco paraguaio acreditam que o tiguasú – monstro repugnante com um nariz todo úmido e em carne viva – protege os humanos contra a morte. Isto só acontece, contudo, se o postulante aos seus obséquios, ao menos uma vez na vida tenha untado, dos tiguasús, o repulsivo naso, com o *pohã*, uma espécie de unguento obtido das folhas maceradas da tapiá selvagem.

⁴ Pensando nesta questão, o segundo livro de Wilson Bueno, *Mar paraguayo*, de 1992, pode ser lido como uma obra que já traz essa perspectiva do *Jardim Zoológico*, em termos de mitologia indígena – aqui, no caso, a guarani. É um livro que desestabiliza a língua portuguesa, pois foi todo escrito em portunhol, com diversos elementos do guarani. Néstor Perlongher, na apresentação do livro, fala de sua fluidez, onde “tudo boia, como numa suspensão barroca, entre a prosa e a poesia, entre o devir animal e o devir mulher” (PERLONGHER *apud* BUENO, 1992, p. 9). E Wilson Bueno, logo no início do livro, nos fala um pouco desta trajetória em sua escrita em portunhol: “Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá em la cola del escorpión” (BUENO, 1992, p. 13).

Segundo estes índios cãndidos, aferrados ao guarani, sua língua, com uma teimosia dura e inegociável, os tiguasús costumam aparecer nos *pueblos* perdidos do interior paraguaio, sempre no começo da primavera dos anos ímpares, um fenômeno que os *mbyás* deram o longuíssimo nome de *yecuaacuaaã*. (BUENO, 1999, p. 41-42)

O autor parece percorrer um território mais específico que o de Borges ao situar seu jardim zoológico na América Latina, ou talvez tenha levado a sério o pedido de Borges no prólogo de *O livro dos seres imaginários*, de 1974, ampliação do *Manual de Zoología Fantástica*: “Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais” (BORGES e GUERRERO, 2006, p. 13). Convém ressaltar que, dentro da América Latina, Borges convoca a margem da margem, Colômbia e Paraguai, e Wilson Bueno, com seu projeto literário como em *Mar Paraguay* parece captar, no Brasil, um projeto literário de Borges jogado no devir, como se fosse uma carta ao mar (“paraguay”).

A zoologia de Bueno parece partir desse pedido de Borges. Essa relação, porém, não vai impor um modelo – e não cabe aqui medir linhas de força entre cada autor – de um escritor para o outro, mas vai manter tensa a discussão que abre *As palavras e as coisas*, de Foucault, que possui, por sua vez, vários desdobramentos das colocações de Silviano Santiago a respeito deste “Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente”, a América Latina. Tanto que, para pensarmos as obras de Wilson Bueno e de Jorge Luis Borges, trazemos a maneira com que Santiago rearticula essa questão a partir do discurso de Foucault:

A China de Borges, continua ele, indicia o modo “como o encanto exótico de um outro pensamento [o do latino-americano achinesado] é o limite do nosso [o do europeu]”. De um lado, limitado pelo “olhar codificado” e, do outro, pelo “conhecimento reflexivo”, o filósofo encontra na enciclopédia chinesa de Borges uma “região mediana” que liberta a ordem classificatória naquilo que a institui. (SANTIAGO, 1991, p. 32)

Tal enciclopédia chinesa realmente seria uma “região mediana” que liberta a ordem classificatória? Com isso, voltamos ao problema da classificação. Uma questão que se estabelece para as obras *Manual de zoología fantástica* e *Jardim zoológico* é o fato de ambas possuírem dois pontos intimamente ligados: a história natural e a linguagem. Por isso, as reflexões de Michel Foucault, no que tocam a essa aproximação, estão intrinsecamente vinculadas ao próprio ato classificatório que estas obras parecem perturbar e afetar. Se por um lado, a enciclopédia de Borges libera o pensamento da ordem puramente classificatória como pensou Foucault, por outro essa liberação cria uma aporia diante do gesto que cataloga,

ordena e classifica. Para entender melhor essa questão, voltamos ao que afirmou Michel Foucault:

A história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes. Classificar e falar encontram seu lugar de origem nesse mesmo espaço que a representação abre no interior de si, porque ela é votada ao tempo, à memória, à reflexão, à continuidade. (FOUCAULT, 2007, p. 219-220)

A aporia encontra-se nesse ponto. É com a linguagem que se classifica o mundo natural. Com a mesma linguagem também é possível parodiar, ironizar e fragmentar toda essa classificação, criando verdadeiras rupturas de continuidade, de uma ideia de tempo linear e de falhas às quais as mais sérias classificações estão sujeitas. Onde, como afirmou Beatriz Sarlo em *Borges, um escritor na periferia*, “O verdadeiro problema filosófico está na transgressão dos cortes lógicos entre as categorias, que torna impossível a organização visível do mundo” (SARLO, 2008, p. 103).

Como então o *Manual de zoología fantástica e o Jardim zoológico* se tornam uma “representação aberta no interior de si” ao lidar com elementos tais como tempo, memória, reflexão e, sobretudo, continuidade, sem passar por um gesto classificatório? Maria Esther Maciel, em *A memória das coisas*, chega a chamar esse gesto classificatório, em Borges, de irônico. A leitura da autora do conto “A biblioteca de Babel” abre o campo das nossas reflexões ao gesto irônico da classificação – e isso tanto vale para Jorge Luis Borges quanto para Wilson Bueno. Trata-se de “evidenciar a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado” (MACIEL, 2004, p. 14).

Como catalogar e classificar o que é incontrolável e ilimitado? Michel Foucault, ao citar o *Systema naturae*, de Lineu, fala de um trabalho exaustivo, além de uma exigência onerosa que é o que a linguagem fez à história natural: operar uma passagem de uma estrutura visível deste mundo a um caráter taxonômico. Assim, em torno de um “método”, Lineu fala de um edifício da linguagem onde reinam os “Nomes exatos das coisas”:

O método, alma da ciência, designa à primeira vista qualquer corpo da natureza, de tal sorte que esse corpo enuncia o nome que lhe é próprio, e que esse nome evoca todos os conhecimentos que puderam ser adquiridos no curso do tempo acerca do

corpo assim nomeado: de modo que na extrema confusão se descobre a ordem soberana da natureza. (LINEU *apud* FOUCAULT, 2007, p. 221)

Descobrir a natureza pela linguagem. Assim podemos resumir de uma maneira mais simples esse princípio de classificação de Lineu, considerado o grande precursor da taxonomia moderna. Jorge Luis Borges e Wilson Bueno parecem seguir um caminho oposto: descobrir a linguagem pela natureza, pois o que ambos fazem com seus verbetes é mergulhar em um universo considerado “natural” de animais que possuem um efeito ficcional de reais e fabulosos para criar novas relações de linguagem dentro da escrita literária. Seria uma provocação, um gesto irônico da classificação, como foi exposto por Maria Esther Maciel.

Com essa ironia do gesto classificatório, Susana Scramin, a propósito do *Jardim Zoológico*, aponta para um caminho traçado por ambos os escritores: o da montagem. Montagem é um termo que se tornou mais conhecido a partir do teórico russo do cinema e cineasta Sergei Eisenstein, sobretudo a partir da publicação do livro *Montagem*, de 1938. A montagem, como um procedimento para a criação de “bestiários” como os de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, inclui a “desmontagem” de um sistema natural de classificação, e reestrutura elementos de uma ordenação, como tempo, memória, reflexão e continuidade. Assim, a partir da leitura da montagem do *Jardim zoológico*, Susana Scramin argumenta: “A montagem como procedimento pressupõe a desmontagem, a dissociação prévia do que a constrói, daquilo que, em suma, não faz mais que remontar ruínas, tanto no aspecto de rememoração de temas como estruturas” (SCRAMIN, 2007, p. 132).

E qual é o trabalho de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno sobre os animais senão o de remontar as ruínas dos bestiários medievais e dos relatos de viajantes? Tanto como tema quanto como estrutura, os bestiários medievais são “rememorados” em suas obras.

Em Borges isso acontece de maneira mais explícita, onde o caráter de compilação está mais presente, pois o autor argentino, ao modo de um monge copista, transcreve os animais de diversas literaturas e mitologias universais. Bueno, por sua vez, ao valer-se de tal procedimento de compilação, cria entretanto boa parte de sua fauna por uma mitologia ameríndia, situada na América do Sul, sobretudo nas zonas fronteiriças do Brasil.

Uma prova disso são os *rememorantes* de seu *Jardim zoológico*, cujo verbebo integral aqui citamos:

Também chamados de os duendes da noite, os rememorantes são animais dotados de uma inimaginável memória. Vigiam o sono dos demais seres que habitam este nosso mundo acerbo, graças a uma característica que faz deles, dos rememorantes, únicos sobre o planeta – não

dormem, nunca dormiram, e, porque sejam perenemente insones, podem penetrar nosso sono sem se deixarem contaminar por sua impossível matéria.

Os rememorantes possuem ainda outra qualidade essencial ao seu ofício – alcançam perscrutar, mesmo no sono mais embrutecido, os sonhos que ali morem e se movimentem com esta graça inquieta que costuma ser, dos sonhos, o seu maior triunfo.

Tudo imprimem à formidável memória, os rememorantes, e são eles que nos assopram ao ouvido excertos de histórias contadas por sonhos esquecidos ou mesmo o sanguinolento entrecho de um pesadelo para sempre soterrado pelo que havia nele de mágoa e escasso abraço.

Nada temem da natureza dos sonhos e nem poderia ser de outra forma, pois, detalhe supremo, os rememorantes se alimentam deles e só nos dão a ver sobras sonhadas, lapsos, fragmentos, fluidos recortes e vagas esquinas de um sonho que, sabemos, com rigorosa certeza, ter sido bem mais do que o inútil sem nexos, por exemplo, de um olho boiando na água ou o simulacro de asas com que ainda uma vez tentamos e não conseguimos voar.

E porque se alimentem de nossos sonhos, vão por aí, ruminando-os o tempo inteiro, justamente naquelas manhãs em que, ingênuos, nos deixamos enganar, pensando que há muitas noites nada sonhamos.

É com eles que os rememorantes se refestelam, gordas jiboias de nossa talvez mais sublime quimera. (BUENO, 1999, p. 65-66)

A partir de um *rememorante*, o gesto irônico de classificação fica mais evidente. O *rememorante*, como um corpo nomeado, ao contrário do que sugeriu Lineu, não evoca todos os conhecimentos adquiridos no curso do tempo sobre esse corpo. Na verdade, assim como o *Baldanders* de Jorge Luis Borges, o *rememorante* não possui uma forma fixa, pois o autor sutilmente, dentro de um verbete, evita classificá-lo de forma precisa, científica e taxonômica. A montagem do verbete nos conduz à definição de um nome sem corpo, pois não existe uma imagem que “mostre” um *rememorante*. Por isso, é pertinente trazer a reflexão da montagem de um teórico como Eisenstein – que se valeu de diversos procedimentos literários para elaborar sua teoria – e partiu de um problema de Gorki, “como escrever?”:

A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29)

O que sabemos sobre os *rememorantes* está no verbete de *Jardim zoológico*, em um recorte feito por Wilson Bueno. Sobre os *rememorantes*, como ainda sobre o *Baldanders* ou sobre os *tiguasús*, a imagem que fica é aquela *montada* pelo autor. Trilhamos o caminho demarcado pela escrita em sua “tangibilidade física”, sobre o que havia de ruínas para serem

remontadas, onde um texto com tais imagens precisa justamente dessa força criativa do escritor.

A montagem à qual se referiu Eisenstein faz parte de uma técnica inerente ao cinema, sendo assim um procedimento fundamental para o próprio meio. Já Peter Bürger, no seu livro *Teoria da Vanguarda*, afirma que a montagem é um procedimento inerente tanto à literatura quanto ao cinema e às artes plásticas:

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Uma vez que o conceito desempenha um papel não apenas nas artes plásticas e na literatura, mas também no cinema, a primeira questão a ser esclarecida é sobre o que esse conceito designa, respectivamente, nos vários meios. (BÜRGER, 2008, p. 148)

Assim, não se trata apenas de utilizar um conceito do cinema para ilustrar um procedimento literário, e sim de operá-lo em um campo de reflexões a partir das obras estudadas. Partindo deste conceito, o de montagem, percorremos uma leitura de bestiários medievais frente ao *Manual de Zoología Fantástica*, de Borges, e ao *Jardim Zoológico*, de Bueno.

As possibilidades de leitura – e também de remontagem – para cada um desses verbetes são inesgotáveis. Voltando à fauna da enciclopédia chinesa de Borges, encontramos um dos itens que abre o fragmento ao infinito: (1) etcétera. Sobretudo por estar situado dentro da ordenação e não ao final, como usualmente se utiliza formalmente esse termo. O princípio de montagem se torna evidente. Borges rompe com a sucessividade que o termo “etcétera” suscita quando disposto linearmente ao final de uma frase, pois assim temos a ideia de continuidade. Quando o “etcétera” vai para o meio do texto, Borges monta, em seu texto, um plano infinito dentro do finito. Ele quebra a aparência de continuidade da linguagem, manipulando um *continuum* e, no restrito espaço de algumas linhas, altera completamente a ordem da classificação.

Manual de zoología fantástica e Jardim zoológico são livros que possuem essa característica de abertura a outros livros. Assim, convém ler o prólogo de um destes, *O livro dos seres imaginários*, em que o escritor argentino alerta: “Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem multiplicar-se ao infinito” (BORGES e GUERRERO, 2006, p. 13). Ou seja, torna-se impossível catalogar todos os animais reais e fantásticos que existem e, na medida em que essa catalogação prossegue, surgem outros livros. Assim, num dos momentos em que o prólogo se abre ao infinito, a linguagem amplia todo um mundo natural. É nesse sentido que esse prólogo de Borges aponta para a tarefa árdua do escritor que monta seus livros e os abre

a outros livros, do próprio autor ou de outros escritores criando, a partir desse princípio, uma verdadeira biblioteca.

Nos livros de Borges, os prólogos – que originalmente são textos preliminares de apresentação de uma obra, que fornecem explicações sobre o conteúdo do livro – geralmente assumem outra característica, convertendo-se em verdadeiras construções cartográficas, como analisou Silviano Santiago: “Ele [*o prólogo*] é trabalhado por um grande desdobramento e por desdobramentos menores, desdobramentos dentro do desdobramento” (SANTIAGO, 1991, p. 37). Lyslei Nascimento também faz uma incursão pelos prólogos de Jorge Luis Borges:

Sob o signo da ironia, podemos ler, também, outro exemplo da obsessão de Borges pelos catálogos e listas, mais especificamente em *O livro dos seres imaginários*, publicado em 1974. Os prólogos, os prefácios, as notas de pé de página, que normalmente servem para auxiliar a leitura ou referendar a escrita, são, no entanto, em Borges, em sua maioria, falsos, dissimulados ou adulterados. Então antes perturbam do que guiam o leitor. (NASCIMENTO, 2007, p. 70)

Essa perturbação causada ao leitor apontada por Lyslei Nascimento ocorre justamente pela ironia com a qual Borges lida com o problema da classificação. É uma “perturbação” da ordem da literatura borgiana, elaborada a partir das falhas da linguagem e do fato da dúvida de uma linguagem que refere o real. Como afirmou Beatriz Sarlo, Borges é “um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real” (SARLO, 2008, p. 21). Então, essa perturbação acaba sendo da ordem da desconfiança. Afirmamos ainda, com Silvia Molloy, que seus prólogos, além de perturbar o leitor, são enganosamente ingênuos e autenticamente divertidos, que articulam toda uma concepção de literatura. Tratando especificamente do prólogo do *Manual de zoología fantástica*, Silviano Santiago nos apresenta um exemplo claro do que discutimos anteriormente:

O todo compõe um jardim – zoológico no caso – de “senderos que se bifurcan” cujo horizonte anunciado é o infinito. O grande desdobramento enuncia e abriga simultaneamente o jardim zoológico da realidade e o jardim zoológico das mitologias. De um lado, nos diz o texto, a “zoología de Dios” (os animais) e, de outro, a “zoología de los sueños” (os monstros). (SANTIAGO, 1991, p. 37)

Segundo a afirmação de Silviano Santiago, no prefácio ao *Manual de zoología fantástica*, Borges faz uma classificação singular, afirmando a existência de dois tipos de zoológicos: um jardim zoológico da realidade e um jardim zoológico das mitologias. Para ele, um monstro (pertencente ao jardim zoológico das mitologias) não é outra coisa que uma

combinação de elementos de seres reais e as possibilidades da arte combinatória lidam com o infinito (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8).

Borges, ao lidar com esta divisão dos zoológicos, vai tratar do primeiro, o zoológico da realidade, mencionando que para uma criança que descobre o mundo animal, um camelo, por exemplo, não é mais estranho que o espelho, a água ou as escadas (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 7). Ainda os objetos inseridos na nossa cultura, tais como brinquedos, especificamente bichos de pelúcia ou ilustrações de enciclopédias, para o autor argentino, preparam essa criança para ver sem horror o animal do zoológico: “também, o tigre de pano e o tigre das figuras da enciclopédia o prepararam para ver sem horror o tigre de carne e osso” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 7, tradução nossa). E Borges prossegue com este zoológico da realidade:

Platão (se mediarmos esta investigação) nos diria que a criança já viu o tigre, no mundo anterior dos arquétipos, e que agora ao vê-lo o reconhece. Schopenhauer (ainda mais assombrosamente) nos diria que a criança olha os tigres sem horror porque não ignora que ele é os tigres e os tigres são ele ou, melhor dizendo, que os tigres e ele são de uma mesma essência, a Vontade. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 7, tradução nossa)

Por outro lado, o jardim zoológico das mitologias deveria exceder o primeiro, pois sua fauna é de esfinges, grifos, centauros, entre outros animais. Neste jardim, podemos construir um número indefinido de monstros, afirma Borges, mas a quantidade não é considerável porque são poucos os que realmente podem trabalhar na imaginação das pessoas (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8). E assim encerra Borges seu prólogo, afirmando o porquê da zoologia dos sonhos ser mais pobre que a zoologia de Deus.

Outro ponto importante desse prólogo é justamente uma afirmação explícita de Borges sobre as transformações dos seres: “Deliberadamente, excluímos deste manual as lendas sobre transformações do ser humano: o lobisomem, o *werewolf*, etcétera” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8, tradução nossa). Não à toa o texto de Silviano Santiago intitula-se de “A ameaça do lobisomem”: “Até este ponto estivemos percorrendo o caminho de uma leitura canônica de Borges. Súbito uma frase final do prólogo, um detalhe, fala de uma *ameaça*. A ameaça é anunciada e logo exorcizada pelo gesto incisivo da exclusão” (SANTIAGO, 1991, p. 38). O ponto de partida dessa leitura de Silviano Santiago pode ser conferido nas páginas dos *Mil Platôs* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no texto “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”, onde os filósofos argumentam essa questão em Borges:

J. L. Borges, autor renomado por seu excesso de cultura, fracassou pelo menos em dois livros, dos quais só os títulos eram bonitos: primeiro uma *História Universal da Infâmia*, porque ele não viu a diferença elementar que os feiticeiros fazem entre a trapaça e a traição (e os devires-animais já estão aí, forçosamente do lado da traição). Uma segunda vez, em seu *Livro dos seres imaginários*, onde ele não só faz do mito uma imagem composta e sem graça, mas elimina todos os problemas da matilha, e, para o homem, de devir-animal correspondente: “Deliberadamente, excluimos deste manual as lendas sobre as transformações do ser humano, o lobisomem, o homem-lobo, etc.” Borges só se interessa pelas características, mesmo as mais fantásticas, enquanto que os feiticeiros sabem que os lobisomens são bandos, os vampiros também, e que esses bandos transformam-se uns nos outros. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 22)

Será que Borges se interessa apenas pelas características dos animais? Por este caminho Borges se aproxima do caráter descritivo de um bestiário, mas por seu exíguo volume, também do modo excludente de um zoológico. Entre um e outro, Jorge Luis Borges vai além, pois existe um “salto” no *Manual de zoología fantástica*, um salto que está no início do livro, uma trapaça e uma “traição”. Assim, após essa referida passagem de Deleuze e Guattari, vale ressaltar a questão dos prólogos de Borges. Os filósofos parecem “perturbados” com a leitura do prólogo de *O livro dos seres imaginários*, por exemplo. Porque não considerar o *Baldanders* como uma das lendas das transformações do humano? E porque não ler toda a fauna heteróclita de Borges como uma matilha? Já que como afirmaram os filósofos, “O universo não funciona por filiação” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 23), afirmação essa presente constantemente na obra de Jorge Luis Borges. Não poderíamos afirmar que Deleuze e Guattari foram trapaceados e traídos pela escrita de Borges?

Quando Borges assume a exclusão, afirma uma determinada seleção e deixa de lado o “bestiário”, passando para o “zoológico”, para lembrarmos a já referida distinção feita por Armelle Le Bras-Choppard. O autor argentino praticamente faz seu bestiário operar em um zoológico; bestiário esse que contém as duas faunas divididas por Borges, a dos sonhos e a de Deus. Borges cataloga os animais, descreve-os e, uma vez constituído o “bestiário”, lhe dá um aspecto de zoológico, lidando com a exclusão apontada em seu prefácio.

Entretanto, a exclusão de seres que sofrem metamorfose tal qual está escrita, se sobreposta à fauna de uma enciclopédia chinesa, cria uma contradição. A contradição que acontece dentro do prólogo do *Manual de Zoología Fantástica* é, no mínimo, insólita, pois Borges exclui até mesmo um dos animais que está na sua enciclopédia chinesa, uma das “categorias” que a abre ao infinito: etcétera.

Maria Esther Maciel, em “Poéticas do inclassificável”, recorta o “etcétera” contido na enciclopédia chinesa de Borges e o relaciona com as “leis paródicas da ficção” sob as quais o autor argentino parece elaborar seus textos:

O fato de o etcétera borgiano vir não no final da lista, como seria previsível, mas antes das duas últimas categorias, garante-lhe inevitavelmente um estatuto mais sólido dentro do conjunto, o que gera ainda mais estranhamento no leitor e rompe com a previsibilidade da própria lógica classificatória dos sistemas convencionais. Daí as perguntas: seria esse etcétera o topos por excelência do “inclassificável” e, por extensão, a categoria que falta a todos os sistemas taxonômicos em geral? Ao combinar, em um mesmo espaço discursivo, as regras de classificação com as leis paródicas da ficção, Borges não estaria evidenciando a impossibilidade de uma classificação do universo ou do conhecimento que não seja arbitrária, provisória e conjectural, visto que todo recenseamento/ordenação tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrollável e ilimitado? (MACIEL, 2008b, p. 157).

O etcétera apresenta, além da ideia de infinito, a própria precariedade e transitoriedade de todo o sistema de classificação do Universo. Borges torna isso mais preciso quando nos diz, em “O idioma analítico de John Wilkins”, que “notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo” (BORGES, 1999a, p. 94). Assim, a pergunta, que não deixa de lado o caráter de perturbação do leitor, é: Etcétera – mesmo não incluso formalmente como um verbete no *Manual de Zoología Fantástica* –, contido na enciclopédia chinesa de Borges, não conteria o lobisomem, o *werewolf*, todos os seres nos quais o homem se metamorfoseia, incluindo o próprio etcétera? E também o *Baldanders*, este ser que habita em forma de verbete tanto o *Manual de zoología fantástica* quanto *O livro dos seres imaginários*? Não é ele mais uma lenda de transformação do ser humano? Portanto, não se trataria ele também de uma “ameaça”, para recordar a reflexão de Silviano Santiago? Ou, esse prólogo não seria mais uma trapaça de Borges, contida em uma tiragem perdida de uma das raras enciclopédias, como a de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”? “Um livro que não encerre seu contralivro é considerado incompleto” (BORGES, 1998a, p. 484).

1.2 Remontar a ruína: uma breve incursão pelos bestiários medievais

Abrir um livro e retirar de dentro um outro. É praticamente esse o movimento que fazem Jorge Luis Borges e Wilson Bueno em suas escritas, sobretudo quando relacionadas

aos animais. Wilson Bueno, que já começa a elaborar um zoo na linguagem com o *Mar paraguayo*, de 1992, passa também pelo *Manual de zoofilia*, de 1995, para chegar ao seu *Jardim zoológico*, de 1999. Assim, o *Manual de zoologia fantástica*, de 1957, de Jorge Luis Borges, é um livro que precede *O livro dos seres imaginários*, de 1974, ou seja, com a ampliação do *Manual de zoología fantástica* chegamos a *O livro dos seres imaginários*. Tal ampliação, que se multiplica ao infinito, nos remete à própria ideia de uma “Biblioteca de Babel”, onde lemos: “a escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza” (BORGES, 1998c, p. 522). Ao que parece, a escrita dos livros citados se articula continuamente, como se um livro abrisse caminho a outro, como se ao escrever com frequência sobre os animais, ambos os escritores chegassem a se distrair da própria condição dos homens. Ao mesmo tempo, quando a escrita tem a necessidade de ser incompleta, traz a própria condição do homem, que precisa e sempre precisará dos animais para uma espécie de tentativa de completude de seu saber e de habilidades que não possui.

Para não se anular ou tornar-se um assombro, o homem continua seu trabalho com a escrita porque nem tudo está escrito. Os livros precisam ser ampliados e completados ou reescritos por outros autores. Esse é o trabalho constante de remontar a ruína. É onde se articula um princípio de montagem. Os acréscimos de outros seres ao original *Manual de zoología fantástica* justificam até mesmo a mudança de título, *O livro dos seres imaginários*, onde entram seres como pigmeus, gnomos, outras variedades de dragões e até mesmo animais sonhados por escritores como Franz Kafka e Edgar Allan Poe. Daí que, no referido prólogo, Borges mencione sucintamente a ideia de uma quase totalidade em torno da locução “seres imaginários” contida em seu livro:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéticas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, quase do universo. Ativemo-nos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”, compilamos um manual dos estranhos entes que engendrou, ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens. (BORGES e GUERRERO, 2006, p. 13)

Borges é muito preciso quando utiliza o termo “fantasia dos homens” que cria os “seres imaginários”, seres estes que também pertencem a toda uma tradição de bestiários. Armelle Le Bras-Chopard (2000, p. 18) argumenta que a imaginação que inventa os animais fabulosos vem de muito longe, mas que o animal, quando passa ao discurso do homem, mesmo não sendo fantástico ou monstruoso, é imaginário.

Com relação aos bestiários medievais, a leitura de Virginia Naughton sobre esses livros nos é fundamental para compreender a citação do pequeno trecho do autor argentino e de Bras-Chopard sobre seres imaginários, além de nos ajudar a pensar em uma definição de bestiário:

O “bestiário” constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve se situar também aquele remédio imaginário, e igualmente aos bestiários, a base de sua credibilidade e ampla aceitação surgia de combinar algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos e tudo isso, no marco de uma profusa e abundante “imageria”. (NAUGHTON, 2005, p. 18, tradução nossa)

Os bestiários foram publicações de um largo alcance dentro da cultura da Idade Média. Por isso, originalmente exerceram uma função pedagógica, chegando mesmo a serem conhecidos como a bíblia dos pobres (PERADEJORDI, 2000, p. 10), justamente porque também serviram de suporte para o ensino moral e religioso. Mary del Priore, em *Esquecidos por Deus*, fala brevemente sobre o assunto:

O importante é que, além de enfeitar capitéis, pórticos e iluminuras, os monstros passaram a encontrar seu lugar em bestiários – livros que somavam histórias e descrições de animais verdadeiros e imaginários –, fazendo com que a erudição enciclopédica e o pensamento religioso se reunissem. Nesses bestiários, a ênfase na moralidade, apregoada pela Igreja católica, passa a dar novo sentido alegórico aos monstros. Vale ainda lembrar que o método de interpretação que consistia em emprestar à teratologia um sentido edificante remonta pelo menos aos estoicos. Seu ardente desejo de conciliar a filosofia com a religião popular os conduziu a buscar nas entidades mitológicas um significado espiritual; e em suas aventuras um ensinamento sobre os bons costumes. (PRIORE, 2000, p.27-28)

O escritor Umberto Eco, na organização de *História da Feiura*, passa por esse universo dos bestiários e nota que a necessidade de alguma explicação por um viés enciclopédico sobre determinado tema deu origem aos bestiários ligados ao ensino de alguma moral:

Para entender que é o sentido espiritual de uma pedra preciosa ou de um animal, era preciso ter à mão uma “enciclopédia” que dissesse qual o significado alegórico daquelas coisas. Nasceram assim os bestiários moralizados, nos quais cada criatura mencionada (não importa se real ou legendária) era associada a um ensinamento moral. (ECO, 2007, p. 114)

Entretanto, os bestiários não se resumiam apenas à transmissão de uma pedagogia religiosa. Maria Esther Maciel, em *O animal escrito*, ressalta que o ensino moral não era a

única “função” do bestiário enquanto gênero, já que este, além do texto moralizante, percorria o universo erótico, o religioso e o satírico (MACIEL, 2008a, p. 13). O bestiário é, inclusive, considerado um trabalho sério de história natural e foi uma base fundadora do conhecimento da biologia que se aproxima das reflexões de Michel Foucault acerca da linguagem e do mundo natural.

O primeiro bestiário de que se tem notícia data provavelmente do século III de nossa era, *O fisiólogo*, considerado o ancestral dos bestiários medievais, manuscrito que foi copiado ao longo dos séculos. Juli Peradejordi, na introdução de uma das edições de *O fisiólogo*, nos oferece algumas fontes para esse manuscrito. Escrito em grego, provavelmente em Alexandria, o suposto “autor” do livro teria se utilizado de fontes indianas, judaicas e egípcias, além de textos de Heródoto e san Isidoro de Sevilha. Peradejordi ainda atenta para as possibilidades de uma identificação desse “autor”:

Pysiologus, “o Naturalista”, autor deste Bestiário/Lapidário, é de fato um compilador que bebe tanto nas fontes pagãs como no texto bíblico ou nos Pais da Igreja. Não se sabe a certa ciência quem era esse personagem e se embaralharam diversos autores para os vários *Fisiólogos* que chegaram até nós. Entre os possíveis autores dos Bestiários contamos com personagens como são Basílio, são Jerônimo ou são João Crisóstomo. (PERADEJORDI, 2000, p. 10, tradução nossa)

Possivelmente, a ideia mais geral que sempre associa o bestiário ao ensino religioso venha do próprio *O fisiólogo*, pois como publicação mais antiga, ele foi o primeiro texto com esse caráter a entrar no mundo cristão (ECO, 2007, p. 114). Na abertura do livro, o Leão, tratado como o rei dos animais, é associado a Jesus Cristo, cujo título é Começamos a falar, em primeiro lugar, do leão, rei de todos os animais: “Jacob, quando bendisse o seu filho Judá, disse: ‘cachorro de leão, Judá. Filho de minhas entranhas’. O fisiólogo, que anotou estes discursos, disse: ‘O leão possui três particularidades’”(PERADEJORDI, 2000, p. 15, tradução nossa). Assim se estrutura o primeiro verbete de *O fisiólogo*, com as três particularidades do leão: a primeira é apagar suas pegadas com o próprio rabo ao sentir o cheiro do caçador. A segunda é que quando dorme seus olhos permanecem abertos, e a terceira é que quando a leoa tem um filhote e este nasce morto, ela ainda cuida dele por três dias. Cada uma dessas fases está associada à vida de Jesus Cristo.⁵

⁵ Georges Bataille, em *Teoria de la religión*, afirma algo sobre o Leão que desmonta uma leitura moralizante: “O leão não é o rei dos animais: não é no movimento das águas mais que uma onda alta que derruba as outras mais fracas” (BATAILLE, 1981, p. 22, tradução nossa). A leitura de Bataille desarticula uma moral própria da fábula, que será uma das reflexões de Jacques Derrida desenvolvidas no decorrer deste estudo.

A compilação de textos oriundos de fontes pagãs e bíblicas torna os bestiários livros com diversos níveis de significação, pois além de exercer uma influência pedagógica por conta das exegeses bíblicas, os textos também trazem um determinado saber natural. Daí que o fisiólogo também signifique aquele que possui o conhecimento (*logos*) da natureza (*physis*) (PERADEJORDI, 2000, p. 10). E essa mentalidade especular se prolongará por toda a Idade Média, já que afinal a natureza, criação de Deus, é seu reflexo.

Michel Foucault, no capítulo “A prosa do mundo”, de *As palavras e as coisas*, lê essa tarefa de quem compila bestiários ou compõe histórias de animais como a de recolher tudo em um único saber, preceito no qual estava incluído *O fisiólogo*:

Quando se tem de fazer a história de um animal, inútil e impossível escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma de saber, tudo o que foi visto e ouvido, tudo o que foi contado pela natureza ou pelos homens, pela linguagem no mundo, das tradições ou dos poetas. (FOUCAULT, 2007, p. 55)

Esse caminho analisado por Foucault não será distinto dos escritores antigos ou contemporâneos que compilam, ou melhor, montam histórias de animais ou seus bestiários, onde mundo natural e linguagem convergem em um único saber. Compilar tudo o que foi visto e ouvido é também o que os próprios escritores Jorge Luis Borges e Wilson Bueno fazem ao lidarem com diversas tradições e criarem obras que concentrem essas compilações reais e imaginárias que são e serão disponibilizadas a outros escritores-compiladores que virão.

Em *The book of beasts*, organizado por T. H. White, existe um estudo que entra em consenso com a leitura do bestiário como uma das bases para o conhecimento do mundo natural, e White ainda nos fala dessa tradição de livros “sem autor” que se estende por toda a literatura:

Não há um autor particular de um bestiário. É uma compilação, como um livro de recados (*scrapbook*) naturalista que surgiu a partir de inúmeras colaborações. Suas fontes remontam de um passado distante, aos Pais da Igreja, à Roma, à Grécia, ao Egito, à mitologia, e ultimamente à tradição oral que deve ter sido contemporânea às cavernas de cromagnon. Sua influência é estendida à literatura e, como visto nas notas, camponeses ainda repetem muitos de seus ditados/provérbios. (WHITE, 1956, p. 231, tradução nossa)

A ideia do bestiário como um álbum de recortes naturalista é muito interessante para pensarmos esse tipo de livro que nasce híbrido pela própria natureza e também para pensarmos seu procedimento de montagem. E com essas reflexões lembramos Michel

Foucault (2007, p. 181), que toma a história natural como a nomeação do visível, por considerar que quando os naturalistas pensavam em decifrar a natureza, se aproximar de um conhecimento natural (e até, por conseguinte se aproximar do conhecimento de Deus), eles na verdade estavam iniciando uma teoria das palavras. Desta maneira, pensamos que os bestiários, ao lidarem com o mundo natural por via da linguagem, tornando o visível e o invisível escrito e transcrito, tornaram-se um “gênero” literário que se perpetua até hoje, agora com um recorte autoral, em que diversos escritores dialogam de maneira criativa com estes textos predecessores.

Ressaltamos que, dentro do campo da literatura latino-americana, Jorge Luis Borges foi o precursor na utilização de bestiários com um interesse explícito pelo diálogo criativo com essa tradição, tendo inclusive deflagrado, entre os escritores do século XX, certo interesse por esses livros medievos, como mais uma vez explica Virginia Naughton:

Em nossa época, o interesse pelos bestiários foi renovado graças às expressões estéticas e literárias que o tomaram por objeto. Entre elas, a admirável Zoologia Fantástica de Borges, nosso maior escritor, e outras contribuições procedentes da música, da pintura e da escultura. E se bem que no homem medieval a dimensão do “maravilhoso” fazia parte do cotidiano, enquanto em nosso tempo é interrompido, subvertido, para abrir assim um espaço misterioso e recôndito, e talvez nisso resida o interesse renovado por aquelas descrições fantásticas. (NAUGHTON, 2005, p. 22, tradução nossa)

Os bestiários nos parecem hoje, portanto, borganos por natureza. Como se uma determinada ordem genealógica da criação, posta em dúvida diversas vezes por Borges – e sendo tomada de uma maneira anacrônica – também se sucedesse diante da própria rede ficcional articulada pelo autor no seu *Manual de zoología fantástica* e em *O livro dos seres imaginários*.

Alexandre Eulálio, em 1958, um ano após a publicação do *Manual de zoología fantástica*, publica no *Diário de Notícias* de Porto Alegre um artigo, em cuja conclusão afirma encontrar no Borges compilador o Borges inventor:

Tal pode ser o desafio do comovido zoólogo Jorge Luis Borges, que nessa fauna tão eloquente encontra alguns dos melhores *pretextos* da sua obra. Porque está presente neste livro, aparentemente fútil e sem maior consequência, o escritor de imaginação ardente, bom leitor e seguro, das principais literaturas do mundo, que, numa compilação de invenções alheias, revela-se (confirma-se) insuperável inventor. (EULALIO *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 297)

Os gestos de compilar e montar associados à invenção, dentro de um campo ficcional, fazem de Jorge Luis Borges e, ao seu modo, Wilson Bueno escritores que

reordenam e reorganizam os sentidos. Assim, a existência de livros como *Manual de zoología fantástica* e *Jardim zoológico* pode ser lida até mesmo como uma perturbação à história, instaurando-se de maneira anacrônica, no século XX, onde a própria história parece estar em plena desordem, como podemos ler em Beatriz Sarlo:

Quando a história parece haver tirado de cena os valores (quando a história é história de guerras e de atos públicos desumanos ou imorais), a literatura propõe um modelo, às vezes tão horrendo quanto o da história, mas sempre mais perfeito por ser imaginário e ter, por sua natureza ficcional, a capacidade de estabelecer um desvio irônico ou paradoxal diante da experiência. Diante da desordem dos fatos, a invenção responde não com um espelho do mundo, mas com uma ideia do mundo: avança tomando distância da empiria. (SARLO, 2008, p. 157)

O que Borges e Bueno fazem com seus livros é justamente estabelecer esse desvio da história, mesmo que com isso ambos não desprezem a história, mas o façam a partir de uma própria catástrofe (ou várias catástrofes) dentro da história, pois eles estão em um outro lugar, Borges em Buenos Aires e Bueno no Brasil, ambos no “bloco” nada homogêneo da América Latina.⁶

As insólitas classificações (e agrupamentos) no *Manual de zoología fantástica* e no *Jardim zoológico* são significativas não só para a literatura latino-americana e suas relações com os animais, mas também como parte de um pensamento que se aproveita de uma história universal para preparar suas histórias universais, como afirmou Eneida Maria de Souza, a respeito de Borges: “O importante, contudo, é perceber de que tipo de discurso histórico Borges se livra e de que maneira interpreta o caráter repetitivo e simulado do texto que rege o destino das histórias universais da infâmia” (SOUZA, 1999, p. 18).

1.3 Com outros animais soltos, dentro da escrita

Para pensarmos esse movimento da História para as histórias universais é fundamental discutir a presença dos animais na literatura ocidental. Essa presença é antiga e possui um percurso diacrônico, como podemos conferir no breve panorama de Maria Esther Maciel:

⁶ Sobre estes lugares, Brasil e Argentina, caberia ainda um aprofundamento na vizinhança entre ambos os países e suas relações com a história, algo que procuraremos aprofundar em outros estudos.

De Esopo (620-560 a.C.), Aristóteles (384- 322 a.C.) e Plínio o Velho (23-79 d.C.), passando por Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.) e os bestiários medievais, até os relatos de viajantes do século XVI e os inúmeros bestiários modernos e contemporâneos, de distintas nacionalidades e tradições, os animais nunca deixaram de se inscrever de maneira incisiva no imaginário poético e ficcional do Ocidente. (MACIEL, 2007, p. 198)

A presença dos animais, portanto, parece ser algo inerente ao próprio homem em seus relatos, nas compilações de seu saber e até mesmo para uma afirmação do homem como uma espécie distinta, cercada por um saber, marca que parece conferir à humanidade um grau de superioridade sobre as demais espécies. Assim, Jorge Luis Borges e Wilson Bueno parecem tomar uma escrita metódica sobre animais, que ironiza o próprio saber taxonômico e enciclopédico.

Le Bras-Chopard ainda argumenta que, em todo esse percurso, mesmo em níveis diferentes, permanecem as características humanas nas descrições dos animais, como se a humanidade deixasse seu traço na escrita sobre os animais ou encontrasse nas próprias falhas de alguns homens algo que possa assim ser excluído da humanidade:

Mesmo nos mais objetivos escritos e científicos, de Aristóteles aos sócio-biologistas contemporâneos, passando por Buffon ou Darwin, e sem esquecer os bestiários da Idade Média que deliberadamente abriram uma lição de moral, os autores descrevem dos animais as características e os comportamentos que são de fato humanos e que será mais fácil trazer de volta às certas categorias de homens para lhes excluir da humanidade. (LE BRAS-CHOPARD, 2000, p. 18-19, tradução nossa)

Ressaltamos, porém, que essa leitura de Le Bras-Chopard sobre a relação da escrita com os animais é muito genérica e que não pode ser aplicada diretamente a todas as escritas relacionadas a animais, inclusive aos bestiários. Como Maria Esther Maciel demonstrou, os bestiários na Idade Média não tinham exclusivamente uma função pedagógica para o ensino moral e cristão; da mesma forma, textos literários que utilizam os bestiários como modelo também não podem ser generalizados na argumentação da cientista política francesa.

Para analisar esses percursos traçados tanto por Maria Esther Maciel quanto por Le Bras-Chopard, será interessante observarmos com mais detalhes algumas destas obras e autores citados, até chegar a Borges e Bueno, para entendermos como essa mudança de perspectiva – até mesmo histórica – ocorre dentro de suas obras, situadas em um momento mais recente, no final do século XX.

Dentro deste percurso, a *História dos animais*, de Aristóteles, é uma obra inaugural. O filósofo escreveu seis livros que integram o compêndio. Nesses livros, o maior

mérito de Aristóteles é fornecer bases de rigor científico dentro do mundo natural. Entretanto, mesmo dentro de toda uma *rigidez*, em suas catalogações é possível encontrar descrições fabulosas e imaginativas, até mesmo histórias de pescadores:

Houve já pescadores, gente com experiência, que disseram ter visto no mar animais parecidos com tacos de madeira, negros, arredondados e de uma grossura uniforme; outros parecidos com escudos, de cor avermelhada e com barbatanas numerosas; outros ainda, pela forma e pelo tamanho, idênticos a um órgão sexual masculino, salvo que, em vez de testículos, apresentam duas barbatanas. Dizem os pescadores que este último veio uma vez agarrado a uma cana com muitos anzóis. (ARISTÓTELES, 2006, p.184)

Aristóteles se vale da analogia de um animal com uma parte do corpo humano; mesmo assim, seus relatos, por mais que se pretendam “científicos”, dialogam com os verbetes que situam a fauna fantástica de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, visto que ainda podemos encontrar na obra do filósofo seres que, por exemplo, se decompõem, como o peixe-espuma: “O peixe-espuma, que é estéril e húmido, dura pouco tempo. Por fim, só restam a cabeça e os olhos. Todavia os pescadores arranjam uma maneira de o transportar; é que, depois de salgado, resiste melhor” (ARISTÓTELES, 2006, p. 280). Animais de geração espontânea ou que se assemelham ao órgão sexual humano masculino, além de seres etimológicos como o “efêmero”, um animal alado e de quatro patas, singular pela duração curta da vida, de onde lhe vem o nome (ARISTÓTELES, 2006, p. 63), fazem do tratado zoológico de Aristóteles um livro onde história e ficção se misturam.

A *História natural*, de Plínio, o Velho, é outra grande enciclopédia do saber antigo. Dividido em 37 volumes, no livro VIII se inclui um volume sobre os animais terrestres. Entretanto, no decorrer de seus livros é possível deparar-se com seres tidos ficcionalmente por reais e outros imaginários. Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, fala desta aventura que é ler os volumes escritos por Plínio, O velho, e não apenas consultá-los:

O uso que sempre se fez de Plínio, penso eu, foi o de consulta, tanto para saber o que os antigos conheciam ou acreditavam conhecer sobre determinado argumento quanto para compilar curiosidades e disparates. (Sob este último aspecto, não se pode negligenciar o Livro I, ou seja, o sumário da obra, cujas sugestões vêm de aproximações imprevistas: “Peixes que têm uma pedrinha na cabeça; peixes que se escondem no inverno; peixes que sentem a influência dos astros; preços extraordinários pagos por certos peixes” (...)) Mas Plínio é também um autor que merece uma leitura ampla, no movimento calmo de sua prosa, animada pela admiração por tudo aquilo que existe e pelo respeito à infinita diversidade dos fenômenos. (CALVINO, 1994, p. 44)

Calvino propõe uma leitura contínua da prosa de Plínio, enquanto Jorge Luis Borges, no prólogo de *O livro dos seres imaginários* relata que seu(s) livro(s) sobre zoologia fantástica foi composto justamente para uma leitura com interrupções: “Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, *O livro dos seres imaginários* não foi escrito para uma leitura ininterrupta” (BORGES e GUERRERO, 2006, p. 13).

Neste sentido é interessante mencionar um fragmento do livro *Ficções*, de 1944, de Jorge Luis Borges, onde Irineu Funes é capaz de “enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrado pela *Naturalis Historia*” (BORGES, 1998e, p. 542). Beatriz Sarlo, por sua vez, aponta para a questão da montagem, do corte, dentro dos textos de Borges – que ampliamos para Wilson Bueno – onde “a literatura, justamente, rompe com essa imediatez ligada à memória, à percepção e à repetição. A literatura trabalha com o heterogêneo, corta, cola, salta, mistura: operações que Funes não pode realizar com suas percepções nem, portanto, com suas recordações” (SARLO, 2008, p. 63). Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, em seus “bestiários”, por intermédio de uma compilação de fragmentos, lidam com esses saltos temporais, encaixes de citações de épocas distintas sem preocuparem-se com uma ordem cronológica, com constantes aberturas a interrupções.

Mesmo com uma abertura à interrupção, a proposta de Calvino de ater-se calmamente à prosa de Plínio, o Velho, não deixa de ser pertinente também a Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, pois não se trata de um gesto contraditório ater-se atentamente aos verbetes de ambos os escritores, visto que, conforme a discussão em torno dos “prólogos” de Borges, eles propriamente não orientam o leitor, apesar de montar questões para seus livros, como a da leitura interrompida.

Pela leitura de Italo Calvino, todo o saber contido na *História natural*, de Plínio, o Velho, foi importante, sobretudo na Idade Média, para se lidar com os limites, as fronteiras do humano:

Que os territórios desconhecidos na fronteira da Terra alojem seres na fronteira do humano não deve causar espanto: os arimaspos com um olho só no meio da testa, que disputam as minas de ouro com os grifos; os habitantes das florestas de Abarimon, que correm velozmente com os pés virados ao contrário; os andróginos de Nasamona, que alternam os sexos quando se acalam; os tíbios, que num olho têm duas pupilas e no outro, a figura de um cavalo. (CALVINO, 1994, p. 48)

Esses seres situavam-se nos confins de lugares habitados pela humanidade. E, pelo intermédio do relato de viajantes, era possível se obter informações sobre tais seres. Não

à toa Aristóteles, em sua *História dos animais*, obtém parte dos relatos de viajantes, pescadores, enfim, pessoas que transitavam nesses limites.

José Gil, no livro *Monstros*, ressalta a sobrevivência dessas fronteiras do mundo antigo no medieval:

Até o século XVI, esta estereotipia de imagens não irá mudar: existem povos monstruosos nas regiões extremas do mundo como testemunham os relatos de alguns viajantes gregos que os viram; relatos esses transmitidos através de compiladores e historiadores, entre os quais os mais ilustres, os mais citados, são Homero, Heródoto, Plínio, Estrabão, Solinus e Diodoro da Sicília. (GIL, 2006, p. 23-24)

É a partir da leitura da relação entre o espaço cartográfico e os seres imaginários, contidos em relatos de viajantes e compilados por historiadores e curiosos, que o escritor brasileiro Wilson Bueno vai encontrar uma fonte para a elaboração de seu *Jardim zoológico*, questão que será abordada a seguir. Jorge Luis Borges também é outro autor que encontra em todos esses relatos, sobretudo em Plínio, o Velho, trechos que reproduzirá em seu *Manual de zoologia fantástica* e, por conseguinte, em *O livro dos seres imaginários*.

Ainda sobre essa transição, cujo breve recorte foi traçado a partir do panorama de Maria Esther Maciel e de Armelle Le Bras-Chopard, Italo Calvino tem uma passagem que marca bem esse percurso diacrônico:

A fonte principal é a *Historia animalium* de Aristóteles, mas Plínio recupera de autores mais crédulos ou mais fantasiosos as lendas que o estagirita descartava ou transcrevia somente para refutar. Isso ocorre tanto para as informações sobre os animais bem conhecidos quanto para a menção e descrição de animais fantásticos, cuja listagem se mistura à dos primeiros: assim, falando dos elefantes, uma digressão nos informa sobre os dragões, seus inimigos naturais; a propósito dos lobos, Plínio registra (embora recriminando a credulidade dos gregos) as lendas dos lobisomens. É dessa zoologia que fazem parte a cobra-de-duas-cabeças, o basilisco, o catóblepas, os corocotes, os leucócrotos, os lentofontes, os manticores, que destas páginas passarão a povoar os bestiários medievais. (CALVINO, 1994, p. 53-54)

Plínio foi, portanto, o verdadeiro compilador de histórias de animais que não dispensou nenhuma de suas fontes. Ele é a fonte mais segura do saber do mundo antigo. É partindo de Plínio, no mundo antigo, que percebemos hoje a sobrevivência de um animal fantástico como o *catoblepas*:

Entre os hespérios/etiópes está a fonte de Nigris, por muitos considerada a cabeça do Nilo. Já mencionei os argumentos nos quais essa opinião se apoia. Perto dessa fonte, foi encontrada uma besta selvagem, chamada “catoblepas”, um animal de tamanho médio e em outros aspectos lento ao movimentar seus membros; sua cabeça é consideravelmente pesada e ele a carrega com grande dificuldade, estando sempre

ajoelhado. Se não fosse por essa circunstância, provaria a destruição (p. 2282) da raça humana; porque todos os que o encaravam, caíam mortos. (PLINY THE ELDER, 1855, 8, 32, tradução nossa)

Os comentadores de Plínio, o Velho argumentam que, segundo o local e sua descrição, o *catoblepas* assemelha-se ao antílope gnu, animal pertencente a uma fauna local.⁷ E, assim, com esses seres híbridos surgidos a partir da semelhança com outros, toda uma nova fauna passa a povoar os livros compilados na Idade Média e, por conseguinte, uma parte destes seres, mesmo no seu anacronismo, se faz presente em bestiários contemporâneos. Encontramos ainda no *Bestiario Medieval*, organizado por Virginia Naughton, a descrição formal deste mesmo ser, o *catoblepas*, séculos depois da descrição de Plínio, o Velho:

Descrição geral: O *catoblepas* é um animal de quatro patas com uma cabeça desmesurada, cujo peso o obriga a caminhar olhando para baixo. Em grego, *catoblepas* significa “olhar para baixo”. Tem uma grande e espessa grenha roliça que pendura seus olhos. Se a besta consegue elevar sua cabeça, quem ela olhe morrerá imediatamente, assim mesmo, seu hálito é muito perigoso, pois se alimenta de plantas venenosas. (NAUGHTON, 2005, p. 84, tradução nossa)

A descrição acima obedece ao saber contido na *História Natural*, de Plínio, o Velho. Essa descrição, que passou por séculos de compilação e cópia de escritores anônimos, continuou o seu percurso até chegar ao século XX. No início da segunda metade do século XX, lemos no *Manual de zoología fantástica* o seguinte verbete para o *catoblepas*:

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

Catoblepas, em grego, quer dizer “que olha para baixo”. Cuvier sugeriu que o gnu (contaminado pelo basilisco e pelas górgonas) inspirou aos antigos o *catoblepas*. Lê-se no final da *Tentação de Santo Antônio*:

O *catoblepas* (búfalo negro, com uma cabeça de porco que cai até o chão, unida ao lombo por um pescoço delgado, comprido e frouxo como um intestino esvaziado. Chafurda na lama, e suas patas desaparecem sob a enorme melena de pelos duros que lhe cobrem a cara):

– Gordo, melancólico, sombrio, não faço outra coisa senão sentir sob o ventre o calor do lodo. Meu crânio é tão pesado que me é impossível carregá-lo. Eu o enrolo a meu redor, lentamente; e, com as mandíbulas entreabertas, arranco com a língua as ervas venenosas umedecidas por meu bafo. Certa vez, sem me dar conta, devorei minhas patas.

⁷ Cuvier pensa que é provável que ele (o *catoblepas*) seja o Antílope gnu; ele, observa, tem uma aparência muito estranha e lúgubre; Ajasson, vol. vi. p. 435; Lemaire, vol. iii. p. 405.--B. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Plin.+Nat.+8.32>. Último acesso em: 9 jan. 2009.

“Ninguém, Antão, jamais viu meus olhos, ou quem os viu morreu. Se levantasse minhas pálpebras róseas e inchadas, morrerias em seguida”. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 48, tradução nossa)

Também Antão, no livro de Gustave Flaubert, traduzido no Brasil como *As tentações de Santo Antão*, depois de sofrer várias tentações entre pigmeus, ciapodes, cinocéfalos, marticoras, blemios, nishas, depara-se com o *catoblepas*, cuja descrição do santo diz o seguinte (ou resume-se em):

Búfalo negro, com focinho de porco pendendo até o chão e ligado às espáduas por um pescoço delgado, comprido e flácido como uma tripa esvaziada. Está chafurdando no chão, e suas patas estão cobertas pela enorme crina de pêlos duros que lhe cobrem o focinho. (FLAUBERT, 2004, p. 161)

Depois de descrever a criatura em analogia com um animal – o búfalo (bem mais semelhante ao antílope gnu ao qual se referiam os comentadores de Plínio) – Flaubert dá voz a esse ser, voz esta que Borges utilizou para compor o seu verbete para o *catoblepas*:

Gordo, merencório, feroz, sinto continuamente no meu ventre a quentura da lama. Meu crânio é tão pesado que não consigo carregá-lo. Lentamente eu o enrolo à minha volta e, de queixada entreaberta, arranco com a língua as ervas venenosas umedecidas pelo meu hálito. Uma vez devorei as patas, sem dar por isso. Antão, ninguém viu meus olhos, e os que viram, morreram. (FLAUBERT, 2004, p. 161)

Como o bestiário na Idade Média estava inserido na vida cristã desse período, a utilização de diversos seres que compõem *As tentações de Santo Antão* mantém todo um imaginário medieval ligado às tentações do santo. Esse trecho é uma referência para os dois escritores estudados, Borges e Bueno. Ambos citam este fragmento de Gustave Flaubert para seus verbetes do *catoblepas*.

O escritor brasileiro, no *Jardim Zoológico*, que retrata o mesmo ser em um verbete, envolve todo um diálogo com Plínio, o Velho, Gustave Flaubert e Jorge Luis Borges:

Flaubert, nas *Tentações de Santo Antão*, nos apresenta o *catoblepas*, curiosíssimo monstro da zoologia fantástica, lembrado também por Jorge Luis Borges em um de seus bestiários onde faz questão de nos dar do animal a etimologia. *Catoblepas* quer dizer, em grego, “aquele que olha para baixo”. Não fosse por esta circunstância, o *catoblepas* acabaria com o gênero humano, já que é impossível ser por ele olhado sem que nos sobrevenha a morte imediata. Durante muitos séculos acreditou-se que este animal, em todos os sentidos enigmático, guardasse atrás de sua extrema feiura uma generosidade de raiz – arrastando a pesada testa no chão, coberta por espessa e ampla crina, ferindo-a muitas vezes, guardava-se de todo e qualquer ímpeto, temeroso do poder – letal – de seus olhos.

Isto até que uma bela tarde, nos confins da Etiópia, junto às fontes do Nilo, seu habitat natural, o *catoblepas* escapa e, juntando-se a um rebanho de cabras, cruza com uma delas e morre a pauladas pelo dono da fazenda.

Alguns meses depois, assim que o fruto de sua esquiva natureza nasce sob a cândida forma de um cabritinho maltês, uma a uma vão morrendo todas as cabras, depois os bois, os cavalos, os porcos, todos os cães, todos os gatos e todas as galinhas. A seguir, os pássaros, os corvos, os ratos...

Conclui a lenda que só um bicho escapou ileso do *catoblepas* cruzado em cabra: o homem, este ser melancólico, coberto de pêlos e olhando o morticínio dos animais como uma fatalidade necessária ao triunfo de sua espécie.

E é ele mesmo quem, por sua vez, haverá de cruzar com o monstro híbrido, recriando o *catoblepas* original – aquele, de novo, de medonha e emaranhada crina a lhe esconder os olhos, e que os prefere assim, baixos, arrastados ao chão, a congelar na morte horrível um só homem ou mulher sobre a face da Terra. (BUENO, 1999, p. 55-56)

O *catoblepas* é um exemplo de animal fantástico que está sempre presente na literatura que envolve “seres imaginários”. Presente em relatos e compilado em diversos bestiários da Idade Média, suas características praticamente são as mesmas: anda cabisbaixo, com uma cabeça cujo peso seu corpo suporta com sofrimento, e possui um olhar que, ao se encontrar com o do homem, é capaz de matá-lo. Wilson Bueno que, além de compilar relatos à sua maneira, retomou Plínio, Flaubert e Borges, cria ainda um outro ser, fruto da cópula de um *catoblepas* com uma cabra, mesmo que na pele e na forma de um cabrito maltês.

É importante ressaltar que Borges, no prólogo do *Manual de zoologia fantástica*, refere-se ao fato de a zoologia de Deus ser mais rica que a zoologia mitológica, cuja população deveria exceder a do primeiro zoo, “já que um monstro não é outra coisa que uma combinação de elementos de seres reais e que as possibilidades da arte combinatória lidam com o infinito” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8, tradução nossa).

Armelle Le Bras-Chopard, ainda a partir dessa ressonância da divisão dos zoes de Borges, elege em seu livro um zoo dos filósofos, ao mesmo tempo mais rico e mais pobre. A autora argumenta que é mais pobre no que toca aos animais “reais”, pois é preciso reduzir os animais aos textos dos filósofos que ela estuda; e mais rico porque envolve animais fabulosos, monstros e categorias de seres humanos animalizados, pois reunir todo o reino animal não é suficiente para esconjurar esse medo do Outro (LE BRAS-CHOPARD, 2000, p. 22).

Gustave Flaubert, citado nos verbetes para o *catoblepas* por Borges e Bueno, é também um exemplo para esse zoológico das mitologias: “Flaubert congregou, nas últimas páginas de *A tentação*, todos os monstros clássicos e medievais” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8, tradução nossa). A questão que Borges coloca é que o repertório desses monstros, desde a antiguidade, é limitado, porque são poucos os que podem operar sobre a nossa imaginação. Neste ponto, analisar a presença de um ser como o *catoblepas* é uma maneira

prática de observar essa questão. Observar que os escritores criam variações sobre um repertório já existente para a criação de seus “bestiários” é algo que nos leva a uma ideia que será explorada no decorrer deste trabalho: a de série.

Ao mesmo tempo em que existe uma serialidade para esses seres imaginários, é possível acontecer ainda outra operação, a da transformação do “animal”, como observa Sylvia Molloy a propósito do *Baldanders*, de Borges:

Os seres imaginários que descreve Borges, como o Baldanders, “cujo nome podemos traduzir por ‘Já diferente’ ou ‘Já outro’, são monstros sucessivos, criaturas do tempo. Certas épocas ressaltam sua diferença; outras a esquecem. No tempo de Plínio, o Basilisco, cujo nome significa *pequeno rei*, era uma fantasia discreta, “uma serpente que tinha na cabeça uma mancha clara em forma de coroa”. Com o tempo, sua monstruosidade se barroquiza, torna-se chamativa. Transforma-se em galo; com penas amarelas; com escamas; com cauda que conclui em outra cabeça de galo; com oito pés”. (MOLLOY *apud* BORGES, 2006, p. 10, tradução nossa)

O nome do animal pode prevalecer mesmo que seu corpo seja outro. Esse é outro caso que existe como uma maneira de sobrevivência desses seres, transformados pela escrita. Existe, assim, um acúmulo de saber sobre eles, que sobrevive mesmo em novas situações – variações –, dentro da produção literária contemporânea, a exemplo da de Wilson Bueno. Conforme Susana Scramin apontou a montagem como um procedimento de escrita para o *Jardim Zoológico*, pensamos que essa questão se prolonga por toda uma cadeia de compilações, passando por diversas épocas e tradições, como se esses seres, como o *Baldanders* de Borges ou os *tiguasús* de Bueno, entre tantos outros animais, estivessem soltos em distintas temporalidades do gesto escritural, o que se torna mais evidente quando se expõe a montagem que abrange desde a *História dos animais*, de Aristóteles até o *Jardim zoológico*, de Bueno, passando por Jorge Luis Borges e Plínio, o Velho, além dos monges copistas da Idade Média, entre tantos outros escritores que montaram seus bestiários. Pensamos, sobretudo, que uma “coleção de animais” dessa natureza sempre terá um proposital caráter falho, de falta, porque – e aqui, pensado radicalmente a partir de Jorge Luis Borges, que retoma todo esse percurso de maneira anacrônica – estabelece a condição de uma heterotopia no plano da escrita.

2 O MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA E A QUESTÃO DOS LUGARES

O jardim é um espaço que nos remete, pela sua constituição, a outros tempos e espaços. Assim, será do jardim e de “outros lugares” constituídos a partir dele, que se desenrolam nas séries, que entraremos na discussão do *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, até mesmo na constituição de *O livro dos seres imaginários*. Ao modo do capítulo anterior, nesse recorte espacial, alguns animais encontrados na zoologia borgiana serão analisados. Nessa pesquisa, uma repentina vizinhança aproxima os corpos do *A Bao A Qu*, do *Odradek* e do *Borametz*, que serão discutidos adiante.

2.1 Um zoo nos jardins da heterotopia

O *Manual de zoología fantástica* é uma verdadeira incursão por uma diversidade de espaços e tempos, em diversas culturas e literaturas. Assim, para percorrer devidamente a afirmação anterior, no início desse texto, é preciso fazer uma nova aproximação do livro de Borges ao pensamento de Michel Foucault, sobretudo para entender essa relação com a diversidade do “manual”, intimamente ligado à própria ideia de montagem, de justaposição, e onde é criado literalmente outro espaço para os animais inscritos pelo autor argentino.

Michel Foucault, em um texto-conferência de 1984, intitulado “Outros espaços”, desenha uma definição para esses espaços que se aproximam de uma ideia de jardim, que abrange, inclusive, o zoológico:

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. (...) mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. (...) O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos). (FOUCAULT, 2006, p. 418)

Situar o “jardim” como o exemplo mais antigo de uma heterotopia nos remete a leitura desses outros espaços às portas de um labirinto. Um jardim pode aqui, muito bem, se situar como um labirinto onde os caminhos se bifurcam, porque quando Borges compõe o *Manual de zoología fantástica*, sua leitura passa por esse jardim de caminhos bifurcados: “em

todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras” (BORGES, 1971, p. 111-112, tradução nossa). Borges, nesse aspecto, parece tomar vários caminhos no *Manual de zoología fantástica*. São várias mitologias, narrativas e fragmentos filosóficos que diversificam os verbetes nele contidos. Frente a essa questão, Foucault retoma a utopia como um *topos* sem lugar real, o qual também elimina os lugares reais. O filósofo francês acredita em experiências mistas, nas quais está situada a heterotopia.

Identificar no jardim zoológico um lugar da heterotopia é uma questão inicial para pensarmos a relação entre Borges e sua zoologia, porque pela leitura de Foucault o jardim, de maneira geral, dispõe em um mesmo espaço diversos espécimes de plantas, além da possibilidade arquitetônica da constituição de caminhos, desvios e composições. No caso do jardim zoológico – que engloba a “zoologia de Deus” –, ele vai se tornando mais complexo no que diz respeito à própria ideia de uma coleção de animais, situada em um espaço outro organizado pelo homem, no qual existe uma espécie de recorte da natureza – *habitat* – que situa o zoológico em um ambiente justaposto, montado, sem que ele deixe de ser igualmente heteróclito.

Assim, de imediato surge uma pergunta: o *Manual de zoología fantástica* seria uma obra heterotópica? A dificuldade de elaborar uma resposta que sentencie um *sim* ou um *não* é grande: Borges, quando possibilita uma leitura de tal natureza de sua obra, inevitavelmente abre um paradoxo para que toda teoria elaborada a partir de sua obra possa se esboroar, pois tal como Ts’ui Pen, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, ele “opta – simultaneamente – por todas”. Seu anacronismo “cria, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam” (BORGES, 1971, p. 112, tradução nossa). Ou, como assinalou Otto Maria Carpeaux, um dos primeiros críticos da obra borgiana no Brasil:

[Borges] cita, em notas eruditas, profusão de livros de todos os tempos e de todas as literaturas, metade reais, metade imaginárias. Também gosta de citar, de livros que realmente existem, páginas que não constam deles. Define, ele próprio, sua técnica literária como sendo “de anacronismos deliberados e atribuições errôneas”. (CARPEAUX *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 288)

Essa pequena passagem de Carpeaux confirma a relação anacrônica – e de montagem, para atualizarmos essa perspectiva – que Borges traçou no desenvolvimento de sua obra. É, contudo, a partir desse “método” borgiano que Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, constitui parte importante de sua obra tão ligada ao autor da enciclopédia chinesa.

Foucault marca a diferença entre a utopia e a heterotopia, sobretudo no aspecto da linguagem, possivelmente ainda sob a leitura de Borges:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente uma das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 2007, p. XIII)

A partir dessa afirmação de Foucault estamos diante de um problema que se inicia na linguagem, mas que não se encerra nela mesma. Essa marca de uma destituição da linguagem originada dentro de si – e em segredo – foi um dos maiores gestos escriturais de Borges e uma contribuição das mais radicais para levantar problemas dentro e a partir da literatura, questionando assim um lugar utópico da literatura no sentido de um consolo, e dando e ela lugares tão reais – partindo do fato de que a linguagem é matéria – quanto quaisquer outros.

Prolongando suas reflexões sobre a heterotopia, Michel Foucault utiliza como exemplo, em “Outros espaços” – agora percorrendo nuances entre utopia e heterotopia – um material igualmente utilizado por Borges: o espelho. O espelho, presente abundantemente nas narrativas de Borges, possui um caráter paradoxal e Foucault o situa tanto nos limites da utopia, quanto na ordem da heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

Nesse limite se encontra o *Manual de zoología fantástica*, pois nesse “jardim zoológico” de Borges o que não falta são espelhos, sobretudo porque existem até mesmo os “animais dos espelhos”, de onde se origina o “Tigre do Espelho” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 15). Borges descreve que – em um verdadeiro tempo mítico – “naquele tempo”, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam como agora, comunicáveis. Eram, ademais, muito diversos, e nele não coincidiam nem os seres, nem as cores, nem as formas. Tanto o reino especular quanto o humano viviam em paz, os espelhos eram abertos. Na

descrição, Borges retrata uma invasão dos seres dos espelhos ao mundo humano onde, a partir de então, os espelhos foram fechados, sendo esse mundo condenado a repetir todos os atos dos homens. Assim, como escreveu Borges, esse império de repetições – do espelho nos dias de hoje – está com seus dias contados:

O primeiro a despertar será o peixe. No fundo do espelho perceberemos uma linha muito tênue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. Depois, irão despertando as outras formas. Aos poucos diferirão de nós, aos poucos deixarão de nos imitar. Romperão as barreiras de vidro ou de metal e dessa vez não serão vencidas. Junto às criaturas dos espelhos combaterão as criaturas da água. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 14-15, tradução nossa)

Se, por um lado, Michel Foucault trata de uma situação paradoxal entre utopia e heterotopia, proporcionada pelo espelho, Borges, por outro, abre o espelho para sua ambiguidade como objeto. Os textos de Borges não apontam apenas para o futuro, mas situam no mesmo presente o *in illo tempore*, o *kairós*, o passado, criando para o leitor uma “heterocronia”, pois tal como na narrativa do livro *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, o verdadeiro labirinto é temporal. E, assim como o espelho, é possível situar o texto borgiano diante da própria consciência da linguagem. A linguagem deixará de repetir o mundo, de ser o espelho do mundo, e poderá se voltar contra o homem como a iminente revolta do mundo dos espelhos. O jardim zoológico de Borges, talvez, situe-se em uma zona limite, abordada por Foucault entre a utopia e a heterotopia, pois o espelho de Borges é a linguagem. Uma linguagem que não reflete o mundo tal como ele é. A zoologia borgiana, ao se bifurcar na “zoologia de Deus” e na “zoologia dos sonhos”, não pertence a uma zoologia que se fundamenta no real. Por isso, no texto “El soterrado cimientó”, de *Las letras de Borges*, Sylvia Molloy pontua que uma leitura das séries borgianas não passa somente pela heterotopia: “A heterotopia não é o único indício da anomalia, da monstruosidade das séries borgianas, ainda que não caiba dúvida de que o não-lugar em que se fundam perturba de maneira decisiva” (MOLLOY, 1999, p. 177, tradução nossa). Não excluir a heterotopia, mas colocá-la como um dos caminhos para o jardim em que se insere o *Manual de zoología fantástica*: é dessa maneira que se abre, em Borges, o caminho para a série.

Michel Foucault expõe um posicionamento que muito bem poderia ser o de Borges, especificamente para a zoologia que este monta, visto que ao lermos tanto o *Manual de zoología fantástica* quanto *O livro dos seres imaginários*, notamos uma relação dessas obras com a série, a partir de uma vizinhança, de um posicionamento de cada animal nos livros. É com a definição de um posicionamento ou de vários que nos aproximamos da série

pela “descrição”, como afirmou Foucault: “Atualmente, o posicionamento substitui a extensão, que substituíria a localização. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2006, p. 412). O agrupamento dos animais de Borges não segue um tempo linear, agrupa vários tempos e espaços na sua literatura, pois os textos compilados não estão agrupados aleatoriamente, muito menos se encontram organizados cronologicamente, gerando, assim, uma vizinhança perturbadora em uma ordem inexplicável.

Pelo fato de a cronologia encontrar-se exposta de uma maneira não-linear, em recortes, é que se torna possível a inserção do *Manual de zoología fantástica* em uma ruptura com um tempo tradicional, lido aqui como o histórico ou, como precisa Michel Foucault:

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional. (FOUCAULT, 2006, p. 418)

Foucault, por simetria, remete-se às “heterocronias” ao tratar de diversos recortes no tempo, de onde é possível romper com uma linha única do tempo, em virtude de uma prazerosa convivência com diversas épocas onde, para Borges, não podia se situar melhor senão nos livros. Afinal, um livro é também responsável por transportar uma biblioteca, pois com essa leitura se amplia a noção de um tempo linear e cronológico.⁸ O *Manual de zoología fantástica* também opera dessa maneira, pois além de trazer diversos animais, o que Borges transporta mesmo em relação a outros seres são outros livros, outros autores.

Borges agrupa monstros antigos, animais fantásticos medievais, mas também no seu “bestiário” se encontram Kafka, Homero, Dante, Galileu, Jesus Cristo, Buda, enfim, indistintamente se concentram ciência, literatura e religião. Em suas diversas temporalidades se intercalam, não sem certo silêncio, toda uma fauna contida em ambos os livros, *Manual de zoología fantástica* e *O livro dos seres imaginários*. Talvez Borges tenha operado de tal maneira seus textos que os animais postos em verbete, hierarquicamente, estivessem no mesmo patamar que todos esses outros “seres”, pois todos podem ser articulados em uma

⁸ Na nota final de “A biblioteca de Babel”, Borges anota o seguinte: “Letizia Alvarez de Toledo observou que a vasta biblioteca é inútil; a rigor, bastaria um único volume, de formato comum, impresso em corpo nove ou em corpo dez, composto por um número infinito de folhas infinitamente delgadas (Cavalieri, em princípios do século XVII, disse que todo corpo sólido é superposição de um número infinito de planos.). O manuseio desse ‘vade mecum’ sedoso não seria cômodo: cada folha aparente se desdobraria em outras análogas; a inconcebível folha central não teria reverso” (BORGES, 1998c, p. 523). Essa nota de rodapé de Borges, ao encerrar a narrativa, desmonta a própria ideia de biblioteca e dispõe do livro – um único livro – como um material extremamente frágil e efêmero, colocando assim, em questão, uma forma tão tradicional de fixar o saber da humanidade.

heterocronia. Ainda sobre esse conceito que Foucault trata como desdobramento do espaço – heterotopia –, é perceptível que a leitura do filósofo sobre essas diversas temporalidades está em pleno diálogo com o autor de “El jardín de senderos que se bifurcan”:

Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 1971, p. 82, tradução nossa)

Essa definição de Borges toca na especificidade do *Manual de zoología fantástica*, onde a leitura desse “manual” traz uma diversidade de animais que nenhum zoológico – dos sonhos ou de Deus – pode reunir, da qual nenhuma mensagem edificante, com moral, com sátira ou com outro ensinamento de um bestiário pode participar, pois seu autor o deixou com uma singularidade cujas “infinitas séries de tempos” nenhum compêndio, enciclopédia ou dicionário pode atravessar ou perfurar.

2.2 Os caminhos bifurcados da série

Silvia Molloy (1999), diante desses caminhos borgianos, chama a atenção para o que o *Manual de zoología fantástica* tem de mais heteróclito, que é sua constituição como uma série. O conjunto de animais desse livro de Borges, além do lugar onde o autor monta essa série – a própria América Latina –, é heteróclito e, por isso, talvez exista um campo paradoxal ao seu redor que, de uma maneira fulgurante, o aproxime das heterotopias de Michel Foucault.

A leitura que Flora Sússekind faz das observações de Sylvia Molloy, em “Borges e a série”, abre algumas reflexões sobre essa ideia. Flora acompanha uma “perspectiva cambiante” do texto de Borges, que por sua vez, se estabelece em projeções múltiplas e discordantes (SÜSSEKIND, 1998, p. 139). A leitura aparente do *Manual de zoología fantástica* o associa a uma “enciclopédia” que parece formalmente dispor de diversas informações sobre animais reais e imaginários que não apresentam um desvio formal do que se espera de um verbete de enciclopédia convencional. Entretanto, como Borges utiliza todo um procedimento de montagem, a ordem instituída dentro do *Manual de zoología fantástica* é outra, pois ela pode ser alterada a qualquer momento, tanto por Borges, em companhia de

Margarita Guerrero, com *O livro dos seres imaginários*, quanto por outros leitores-escritores, como Wilson Bueno, que instaura de uma maneira anacrônica – a forma predileta do escritor argentino – diversos verbetes sobre animais fantásticos das regiões fronteiriças do Brasil.

Flora Süssekind, ainda sob a leitura de Sylvia Molloy, discorre com maior precisão sobre esse princípio de “seriação” e sua capacidade desviante de uma história contínua apontando, como registra Molloy, para “o prazer continuado de um parágrafo cujo acúmulo de detalhes cancela toda antecipação possível e propõe, com cada novo elemento na série, a possibilidade de se desviar da continuidade da história” (MOLLOY *apud* SÜSSEKIND, 1998, p. 139). Ou seja, bifurcar os caminhos, manipulando contextos, como será discutido um pouco mais adiante. Essa questão da continuidade pelo viés da história – e de um anacronismo – é refletida com precisão no *Manual de zoología fantástica*.

Na literatura, Borges lida com duas questões que o afastam de um pensamento histórico. A primeira delas é o infinito. Logo no prólogo do *Manual de zoología fantástica* ele afirma: “Além do mais, não pretendemos que este livro, por acaso o primeiro do gênero, abarque o número total de animais fantásticos. Investigamos as literaturas clássicas e orientais, mas nos consta que o tema que abordamos é infinito” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 8, tradução nossa). Por não conseguir abranger a totalidade desses animais, sobretudo na literatura clássica e oriental, o gesto de Borges é o de inaugurar uma nova tradição nessa forma de listar e catalogar animais, para que outros leitores-autores continuem essa tarefa – infinita e inventiva – de catalogação. É nesse caminho que Maria Esther Maciel aponta essa questão levantada por Jorge Luis Borges:

No que se refere especificamente à zooliteratura fantástica do século XX, pode-se afirmar que Borges teve um papel medular para a retomada dessa vertente. Ao publicar, em 1957, o já referido compêndio sobre animais imaginários, ele abre espaço para a proliferação criativa de uma nova safra de bestiários, sobretudo no âmbito das letras hispano-americanas. (MACIEL, 2008a, p. 21)

Foram diversos os autores que retomaram esse projeto de Borges em uma escritura contínua de bestiários, onde cada autor, ao elaborar seu bestiário, parece construir uma enciclopédia que prosseguirá infinitamente. A respeito de tal “papel medular” de Borges, Alan Pauls, em *El factor Borges*, aborda essa trama borgiana em torno de uma falsa presença da história, pelo fato de o enciclopedismo de Borges ser a prática sistemática de uma espécie de “ficção do saber”, nela englobando as próprias culturas universais (PAULS, 2004, p. 85). Assim, é dessa maneira que surge a segunda questão, que é a linguagem, tomada não como ponto enclausurador mas, para ser constantemente pensada na literatura de Borges, como algo

que está prestes a extravasar, no seu limite de constituição como ato, pois, afinal, é dentro de sua escrita que o autor é um verdadeiro “engenheiro de contextos”, como assinalou Alan Pauls:

Haveria que revisar mais uma vez, agora à luz desta ideia, o retrato que se pinta de Borges como um escritor “encerrado” na linguagem, nos livros, na literatura. A obsessão constante pelo contexto – talvez a obsessão mais borgiana de Borges – explica, por exemplo, o prodígio e o volume de energia, Borges inverte, ao longo de meio século, nas sucessivas reedições de suas obras. Supressões, correções, lembretes, prólogos aos prólogos, notas de rodapé, posfácios: essa mania da retificação com a que Borges altera sua própria obra demonstra que para ele reeditar não é repetir, ou que uma repetição não é o retorno do mesmo, senão, precisamente, a possibilidade de aparição de uma diferença. (PAULS, 2004, p. 119-120, tradução nossa)

O *Manual de zoologia fantástica* segue esse caminho. Primeiro, pode-se até afirmar que o prólogo é uma força responsável pela compilação de todo o livro e justifica mesmo sua montagem. Ainda na leitura de Pauls, “no prólogo, Borges, como sempre, pede a cumplicidade do leitor” (PAULS, 2004, p. 65, tradução nossa). Assim, a existência de um livro afim, como *O livro dos seres imaginários*, já toca em uma repetição que traz o traço da diferença. Encarar a repetição como uma produção de diferença é uma operação crítica remetida diretamente a Gilles Deleuze, sobretudo no livro *Lógica do sentido*, que assim argumenta em “Sobre a colocação em séries”:

Se considerarmos somente a sucessão dos nomes, a série opera uma síntese do homogêneo, cada nome distingue-se do precedente apenas pela posição, seu grau ou tipo: de acordo com a teoria dos “tipos”, com efeito, cada nome que designa o sentido de um precedente é de um grau superior a este nome e ao que ele designa. Mas se considerarmos não mais a simples sucessão de nomes, mas o que alterna nesta sucessão, vemos que cada nome é tomado primeiro na designação que opera e, em seguida, no sentido que exprime, uma vez que é este sentido que serve de designado a outro nome. (DELEUZE, 1974, p. 39)

Borges praticava constantemente essa sucessão apontada por Deleuze. O ponto levantado por Deleuze, “o que alterna nesta sucessão”, remete diretamente ao que a linguagem tem de mais material: o fato de se situar no plano da sucessão. “O aleph”, narrativa borgiana do livro homônimo de 1949, é um verdadeiro encontro entre o animal fantástico com a linguagem⁹ – e suas impossibilidades sucessivas –, pois desse encontro nenhum animal escrito pode escapar, como Borges explica:

⁹ O Aleph é uma das maneiras mais instigantes de se pensar o problema da sucessão e simultaneidade dentro da linguagem e um modo, a nosso ver, mais preciso que as reflexões de Deleuze, onde o filósofo parte desse problema para pensar a série.

Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. (BORGES, 1998b, p. 695)

Borges utiliza vários recursos em seus textos para espacializar essa sucessão, de forma a elevar a linguagem à potência do simultâneo e, conseqüentemente, ao infinito, pois como afirmou Flora Süssekind (1998, p.146-147), esse gesto seria “para uma redefinição que não exclua a narratividade, o pictórico e o poético. Ou, ao contrário, para o uso de procedimentos de acumulação e simultaneização – via enumeração, por exemplo – que segmentem e desdobrem o fio sequencial de seus relatos.” Neste caso, a enciclopédia chinesa de Borges é o exemplo mais claro. Entretanto, a articulação dos animais no *Manual de zoologia fantástica* e em *O livro dos seres imaginários* possui o mesmo princípio, mesmo sem se pautar numa ordem alfabética, de maneira sequencial, pois ambos os livros – em uma serialização – se compõem como uma repetição, no mínimo de duas séries, como delimitou Gilles Deleuze (1974, p. 39): “Desta vez, trata-se de uma síntese do heterogêneo; ou antes, a forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de duas séries pelo menos.” Essa simultaneidade de séries está compreendida nos dois livros de Borges: neles lemos o entrelaçamento das leituras de Michel Foucault com as de Gilles Deleuze, onde a linguagem de ambos os livros operam entre si como uma “síntese do heterogêneo”, justamente pelo fato dos livros citados sintetizarem o ato da linguagem que tenta se constituir como simultâneo e, na verdade, o que ela consegue é se tornar heterogênea. Enfim, ao ler tal síntese pelo *aleph* nos deparamos com o efeito do simultâneo que acontece pelo heterogêneo, onde se inserem tanto a literatura quanto o pensamento de Borges, estes, aliás, inseparáveis.

Como as leituras de Borges geralmente trazem uma abertura para o infinito, as séries, que não se comportam sistematicamente em uma série para cada livro, essencialmente se tornam multisseriais, pois a forma serial assim o é, compreendendo ainda a afirmação de Deleuze sobre a múltipla operação da série (DELEUZE, 1974, p. 39). Contudo, é com tal ressonância que a escrita do verbete, em termos de estrutura aparentemente repetitiva, se insinua em uma escritura que constitui uma diferença. Essa diferença ocorre justamente porque Borges cria grandes variações, conforme podemos ler a partir de Sylvia Molloy, no prefácio de *O livro dos seres imaginários*:

Menos que um dicionário fantástico ou um catálogo teratológico, *O livro dos seres imaginários* é uma lúcida reflexão sobre a literatura como fato temporal e móvel. Um catálogo de seres imaginários fixos – um repertório estável de monstros,

digamos – interessa pouco a Borges, mais atento às variantes que às definições redutoras do dicionário brutal. (MOLLOY *apud* BORGES e GUERRERO, 2006, p. 10)

Molloy aqui traça uma distinção entre a escrita em paródia da catalogação de Borges e as definições redutoras de um dicionário, onde a palavra ou o verbete tem um caráter funcional aplicado a um saber, cujo objetivo está mais em homogeneizar esse saber – completar uma parte que falta pela via informacional – a ter que gerar uma diferença a partir da escrita.

2.3 O *A Bao A Qu*, o *Odradek* e o *Borametz* ou “Lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço”¹⁰

A partir de uma ideia de diferença, levamos em consideração três animais fantásticos contidos no *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges. São eles o *A Bao A Qu*, o *Odradek* e o *Borametz*. O motivo da escolha desses três animais se dá pelas seguintes questões: o *A Bao A Qu* é um animal que habita o primeiro degrau de uma grande escadaria que dá acesso à paisagem mais maravilhosa do mundo. Ele vive no primeiro degrau da escadaria da Torre da Vitória, situando-se, portanto, no início de uma passagem, ocupando um lugar transitório. O *Odradek* instaura uma questão semelhante, pois é um animal de “domicílio incerto” e, portanto, representa um problema de lugar para um animal de sua natureza. Já o *Borametz* põe em evidência outro ponto em comum com os dois animais citados anteriormente, a matéria de seus corpos, cuja constituição é híbrida, tal como a escrita do verbete que os cria. O *Borametz* é um animal fantástico cujo corpo também é vegetal. A pergunta de Michel Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*, posiciona justamente o lugar ou o não-lugar que esses animais têm em comum: “onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?”; e o filósofo continua: “mas esta (a linguagem), ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável.” É nesse espaço impensável que vamos percorrer a existência *fulgurante* de tais seres.

¹⁰ FOUCAULT, 2007, p. XII.

2.3.1 Qual a forma do A Bao A Qu?

No que se refere ao primeiro animal, *A Bao A Qu*, é com ele que Borges inicia seu *Manual de zoología fantástica*. Citamos aqui o verbete integral:

Para contemplar a paisagem mais maravilhosa do mundo, é preciso chegar ao último andar da Torre da Vitória, em Chitor. Existe aí um terraço circular que permite dominar todo o horizonte. Uma escada em caracol leva ao terraço, mas só se atrevem a subir aqueles que não creem na fábula, que diz assim:

“Na escada da Torre da Vitória mora desde o princípio dos tempos o *A Bao A Qu*, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só desfruta de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o *A Bao A Qu* põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o *A Bao A Qu* sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor pouco perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém, quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o *A Bao A Qu* pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois, ao descer o peregrino, o *A Bao A Qu* cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos de seu corpo, que, como pequenos braços, o ajudam a subir, definem-se claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego.

No curso dos séculos, o *A Bao A Qu* chegou apenas uma vez à perfeição.

O capitão Burton registra a lenda do *A Bao A Qu* em uma das notas de sua versão de *As mil e uma noites*. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 11-12, tradução nossa)

Ao iniciar o livro com o *A Bao A Qu*, Borges já nos remete a um problema de forma, pois o *A Bao A Qu* possui uma forma cambiante, e não uma forma fixa. Assim, ao ler essa obra mais detidamente, é possível perceber uma série de transformações pelas quais diversos animais passam. Já as transformações do ser humano foram “excluídas” deliberadamente; entretanto, as transformações entre os animais estão figuradas em diversos verbetes, como o do *A Bao A Qu*, que também possui mudanças formais em seu ser. A sua mudança pode ser mensurada por degraus, em que cada um representa um novo estágio, de acordo com a forma de seu corpo, de sua evolução. De uma existência praticamente informe e sem vida, até ser avistado no meio das escadarias com um corpo incompleto, com uma cor indefinida e uma luz oscilante, o *A Bao A Qu* também é um ser que sofre por não atingir a perfeição, pois para que isso ocorra ele depende diretamente da perfeição espiritual do ser

humano que ascende aos degraus da escada, fato alcançando apenas uma vez – e Borges não especifica qual foi essa vez – durante todo o curso dos séculos.

Borges, no início do verbete, assumindo uma posição de copista ou de narrador que apenas transmite um fato ocorrido, pontua o início da história do *A Bao A Qu* como uma fábula. Esse é justamente um ponto que gostaríamos de explorar. A fábula, em sua relação direta com a escrita sobre animais, não seria justamente uma construção de caráter moralizante, edificante, que utiliza o animal para conduzir ao homem uma lição, uma mensagem em um tempo linear ao próprio homem?

Fiorin e Savioli possuem uma definição de fábula que nos fornece elementos teóricos que podem nos ajudar a compreender melhor esta questão:

A fábula é uma narração que se divide em duas partes: a “narração propriamente dita”, que é um texto figurativo, em que os personagens são animais, homens, etc; e a “moral”, que é um texto temático, que reitera o significado da narração, indicando a leitura que dela se deve fazer. A fábula é sempre uma história de homens, mesmo quando os personagens são animais. (FIORIN e SAVIOLI, 2000, p. 398)

Mesmo que essa discussão seja mais aprofundada no próximo capítulo dedicado à escrita de Wilson Bueno, é interessante observar que Borges, como se elaborasse um ardiloso jogo mental, ressalta que só se atrevem a subir as escadas os que não acreditam na fábula. Como se a própria crença na fábula, posta em dúvida, questionasse uma moral sobre a história do *A Bao A Qu*. Discussão esta que Jacques Derrida interroga profundamente em *O animal que logo sou*, ao afirmar que a fábula antropomorfiza o animal:

Seria preciso, sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem. (DERRIDA, 2002, p. 70)

Da discussão sobre a fábula como um “amansamento antropomórfico”, provocada por Jacques Derrida, Michel Foucault, igualmente a partir da fábula, elabora uma questão que problematiza a fábula na linguagem, onde ela se insere na ordem da utopia, que se trata de uma “linha reta da linguagem”:

Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da “fábula”; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática, desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 2007, p. XIII)

Borges, ao agrupar os animais em seu manual, desintegra uma unidade mítica, e por mais que estejamos diante de um texto claro, uma linguagem objetiva que simula o princípio da informação, a montagem praticada pelo autor argentino solapa essa gramática no silêncio da própria linguagem, na justaposição, como na apropriação indistinta e integral que faz de uma narrativa de Kafka para incluí-la em seu manual, o *Odradek*.

Assim, o desafio deste trabalho é ler Borges – e Wilson Bueno – por outro viés que não o fabuloso, do tempo linear que limpa a animalidade do homem e que reduz toda essa produção que englobam diversos “bestiários” e “zoológicos” a uma lição de moral. Por isso interessa-nos o problema da forma, objetivando considerar, a partir de cada um desses animais fantásticos, o problema de classificação que eles colocam ao homem, gerando literalmente um problema de limite de conhecimento, de limite de saber. Problema esse levantado também por Georges Bataille, quando em seu *Dicionário Crítico* publica um verbete chamado “informe”:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1994, p. 98-99)

De maneira semelhante à de Georges Bataille, Borges conjecturou uma existência do Universo captada pelo saber humano em “O idioma analítico de John Wilkins”. O *A Bao A Qu* pode ser lido como uma dessas manifestações do “informe” e, no verbete, o seu problema de forma é mais ressaltado do que, por exemplo, a apresentação de seu estado perfeito. São, portanto, suas características ainda formantes que são ressaltadas – e esse tópico, no *Manual de zoología fantástica*, é um ponto muito importante, pois os seres, sem uma formação definitiva, estão sempre em movimento nos saberes que os constituem. Sem dúvida, ele é um livro constituído em torno de diversos saberes, da ordem do enciclopédico, mas, ao mesmo tempo, esse saber é constantemente passível de mudança. Sem uma forma fixa, é um saber “informe”, cujo corpo sempre está em formação. Por isso, a forma do livro varia, pois após o lançamento de *O livro dos seres imaginários*, o *Manual de zoología fantástica* pareceu incompleto, inacabado. Diversos pensadores, como Gilles Deleuze, Armelle Le Bras-Chopard, Michel Foucault, por exemplo, citam sempre o livro que o sucede, pois, pelo fato de o *Manual de zoología fantástica* estar contido em *O livro dos seres imaginários*, parece que

sua existência se torna até injustificável como uma publicação autônoma, sobretudo quando se leva em consideração o gesto borgiano constituidor de uma *série*.

Ainda trazendo a leitura do *A Bao A Qu* – que não abre mais *O livro dos seres imaginários*, agora iniciado pelo dragão –, este se coloca em relação com um visitante de uma escadaria (ressalte-se que a escada é, por natureza, um lugar de passagem), o que nos remete à questão levantada por Borges para seu “manual”, lido de maneira não sucessiva, como um livro para ser consultado. Não é só a vida do *A Bao A Qu* que aqui se torna frágil; ressaltamos que sua vida depende, além dos visitantes da Torre da Vitória, igualmente do leitor, ou especificamente, como argumenta Silvia Molloy (*apud* BORGES e GUERRERO, 2006, p. 11), “A leitura de Borges é tão generosa quanto anacrônica. Resgata do esquecimento monstros ilustres, reescreve-os desde nosso presente, dotando-os de uma frágil vida, a do tempo de nossa leitura”.

Dentro da fragilidade da vida desses seres, o corpo do *A Bao A Qu*, acumulador de energia quando junto de um ser humano, pode ser lido ainda sob o ponto de vista de um corpo metamórfico, mas uma metamorfose que se realiza nesse corpo através de uma constante alteração de seu equilíbrio, como assinalou José Gil em *As metamorfoses do corpo*:

Estabelece-se aqui uma sutil economia dos poderes singulares e dos signos coletivos cujo fim é, mais uma vez, o de permitir ao corpo desempenhar o seu papel de suporte dos códigos e de acumulador de energia. Qualquer desregramento deste equilíbrio econômico se traduzirá ou por hipertrofia do signo, ou do corpo. (GIL, 1997, p. 48)

O *A Bao A Qu* e aqui, por extensão, o *Odradek*, são seres cujos corpos são singulares e, ao mesmo tempo, fazem parte de signos coletivos. O primeiro porque, para se formar, depende do outro; o segundo, porque sua indefesa existência sobreviverá diante de toda uma geração de seres humanos.

2.3.2 O lugar incerto do Odradek

Outro animal fantástico que põe em questão a fragilidade constitutiva do seu ser enquanto escrita é o *Odradek*. Fragilidade inclusive humana, como podemos ler no verbete de Borges, que na verdade, é um texto assinado por Franz Kafka:

Alguns derivam do eslavo a palavra *odradek* e querem explicar sua formação mediante essa origem. Outros a derivam do alemão e admitem apenas uma influência do eslavo. A incerteza de ambas as interpretações é a melhor prova de que são falsas; além disso, nenhuma delas nos dá uma explicação da palavra.

Naturalmente ninguém perderia tempo em tais estudos se não existisse realmente um ser chamado Odradek. Seu aspecto é o de um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços de linha, cortados, velhos, emaranhados e misturados, de tipos e cores diferentes. Não é apenas um carretel; do centro da estrela sai uma hastezinha transversal e nesta se articula outra em ângulo reto. Com a ajuda desta última de um lado e um dos raios da estrela do outro, o conjunto pode ficar de pé como se tivesse duas pernas.

Seríamos tentados a crer que essa estrutura teve alguma vez uma forma adequada a uma função e que agora está quebrada. Entretanto, esse não parece ser o caso; não há pelo menos nenhum sinal disso; em parte alguma se veem remendos ou rupturas; o conjunto parece inútil, porém completo a sua maneira. Nada mais podemos dizer, porque Odradek tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar.

Tanto pode estar no forro como no vão da escada, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes passam-se meses sem que alguém o veja. Terá fugido para as casas vizinhas, mas sempre volta à nossa. Muitas vezes, quando cruzamos a porta e o vemos encostado ao balaústre da escada, temos vontade de falar-lhe. Naturalmente não se fazem a ele perguntas difíceis, mas sim o tratamos – seu tamanho diminuto nos leva a isso – tal uma criança. “Como te chamas?”, perguntam-lhe. “Odradek”, diz. “E onde moras?” “Domicílio incerto”, responde e ri, mas é um riso sem pulmões. Soa como um sussuro de folhas secas. Geralmente, o diálogo acaba aí. Nem sempre se conseguem essas respostas; por vezes guarda um longo silêncio, como a madeira de que parece ser feito.

Inutilmente me pergunto o que acontecerá a ele. Pode morrer? Tudo o que morre teve antes um objetivo, uma espécie de atividade, e assim se gastou; isso não acontece com Odradek. Descerá a escada arrastando fiapos diante dos pés de meus filhos e dos filhos de meus filhos? Não faz mal a ninguém, mas a ideia de que possa sobreviver a mim quase me causa dor. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 119-120, tradução nossa)

A narrativa de Kafka, intitulada *Die Sorge des Hausvaters* (traduzida no rodapé do verbete por *La preocupación del padre de familia*), parece propor no *Manual de zoología fantástica* a questão contida em “Pierre Menard, autor do Quixote”, visto que, dentro do conjunto, a narrativa de Kafka recebe a autoria de Borges, agora na maneira de verbete. Ao mesmo tempo em que o Borges narrador constitui também sua obra pela parte visível, “facilmente enumerável” (BORGES, 1998d, p. 490), ele inclui outra, “subterrânea, a interminavelmente heroica, ímpar” (BORGES, 1998d, p. 492). E ler essa obra subterrânea em Borges é uma tarefa que nos leva ao infinito. Portanto, incorporar o *Odradek* a um catálogo insólito como o *Manual de zoología fantástica* é abrir o próprio “manual” a uma obra que se constitui invisível, movediça como o próprio *Odradek*.

A constituição do *Odradek* já sugere a montagem em si, já que ele se compõe de pedaços de diversos velhos fios cortados, atados e entrelaçados, de cores e matérias diferentes. Tais constituição e duração mantêm uma ressonância com o que afirmou Jurgis Baltrusaitis (1993, p. 26, tradução nossa) em *Le Moyen-Âge fantastique*: “mesmo feito de peças e pedaços, o monstro parece ser capaz de viver e isso talvez seja uma das razões de seu

sucesso”. Saber que o *Odradek* sobreviverá ao narrador da história é encontrar a razão de seu incômodo, pois uma constituição de pedaços – um animal fantástico – sobreviverá à *unidade* do ser humano. Mais uma vez, outro animal fantástico está nas escadas. Assim como o *A Bao A Qu*, o *Odradek* vive em um lugar de passagem ou vários lugares de passagem, pois além de nas escadas, vive também nos corredores ou no saguão, por exemplo. É habitando esses não-lugares que o *Odradek*, sempre que perguntado onde vive, responde “Domicílio incerto”, e com essa resposta encerra a conversa. Aqui, a fragilidade do *Odradek* é posta em questão, pois diferentemente do *A Bao A Qu*, ele não depende do ser humano; aliás, sobrevive à frágil vida racional e objetiva do homem, pois tudo o que morre teve uma meta, uma espécie de atividade. Entretanto, ele se arma um paradoxo, pois sua vida também é constituída do tempo de leitura. Assim, por mais que Borges compile um manual com animais fantásticos de diversos tempos, todos os seres do *Manual de zoología fantástica* são passageiros, situam-se como o *Odradek* no domicílio incerto da linguagem. Sobre a especificidade desses animais fantásticos, Silvia Molloy fala dessa transitoriedade: “Os seres que o povoam são menos monstros sagrados que simulacros, deformações trêmulas e enormes, toscas e comovedoras tentativas de nomear o *Unheimliche*¹¹, de conjurá-lo dando-lhe forma passageira” (MOLLOY *apud* BORGES e GUERRERO, 2006, p. 12).

A forma passageira em que Borges inscreve seus animais, além do lugar de passagem *onde* eles estão situados, também se encontra no próprio homem. Ao contrário da fábula, que permite, por intermédio da mensagem, prolongar a existência do homem em lições de moral, os verbetes de Borges, sobretudo o *Odradek*, nos levam a essa fragilidade do homem, à sua existência passageira, e até mesmo à sua invenção, conforme afirmou Michel Foucault (2007, p. XXI): “Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra do nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma nova forma.”

Como afirmou o narrador, o *Odradek* não faz mal a ninguém; entretanto, a ideia de que esse animal fantástico poderá sobreviver à sua existência é quase dolorosa para ele. O que o *Odradek* atinge, portanto, é essa “simples dobra do nosso saber”, que é o homem. Desestabiliza e afeta o humano, como se, ainda para manter alguma dignidade, o narrador a qualificasse de “quase dolorosa” para encobrir a dor de uma existência limitada, inerente a cada ser humano. Ao mesmo tempo, o “quase” demonstra um orgulho que possui o mesmo

¹¹ O termo encontra-se grafado com “e” no final que adjetiva o substantivo *Unheimlich* que, em uma perspectiva psicanalítica, aborda o “sinistro” ou o “estranho”.

grau de existência da dor. Sem partir para uma leitura psicanalítica, mas ainda no desdobramento da afirmação de Sylvia Molloy, cabe afirmar que o *Odradek* situa-se numa tentativa de se nomear o *Unheimlich*, embora seja preciso salientar que toda a escrita do *Manual de zoología fantástica* esteja na sua tentativa, pois é na tentativa que Borges exprime em tais animais fantásticos um caráter sempre em formação, ao passo que o Homem, que Foucault chamou de “simples dobra do nosso saber”, se considera já formado, completo, quando se imagina no topo da cadeia situada entre ele e os animais.

2.3.3 A pele do Borametz

O terceiro animal, aqui brevemente discutido, intercala as formas animal e vegetal. O exemplo desse gênero, amplamente difundido em compêndios antigos e em bestiários medievais, é a *mandrágora*, assim apresentada por Borges no *Manual de zoología fantástica*:

Como o *borametz*, a planta chamada mandrágora. Confina com o reino animal, porque grita quando a arrancam; esse grito pode enlouquecer aqueles que o escutam (*Romeu e Julieta*, IV, 3). Pitágoras chamou-a antropomorfa; o agrônomo latino Lúcio Columela, semi-humana; e Alberto Magno escreveu que as mandrágoras representam a humanidade, com a distinção dos sexos. Antes, Plínio tinha dito que a mandrágora branca é o macho e a negra a fêmea. Também, que aqueles que a colhem traçam ao redor três círculos com a espada e olham para o poente; o cheiro das folhas é tão forte que costuma deixar as pessoas mudas. Arrancá-la era correr o risco de espantosas calamidades; o último livro da *Guerra Judia* de Flávio Josefo nos aconselha a recorrer um cão amestrado. Arrancada a planta, o animal morre, mas as folhas servem para fins narcóticos, mágicos e laxantes. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 103, tradução nossa)

Na relação entre a *mandrágora* e o *borametz*, notamos que seus verbetes, dentro do *Manual de zoología fantástica* e, por conseguinte, dentro de *O livro dos seres imaginários*, estão interligados. Um verbete remete ao outro, pois essa mescla de animal e vegetal une suas existências. Eis o verbete sobre o *Borametz*:

O cordeiro vegetal da Tartária, também chamado *borametz* e *polypodium borametz* e polipódio chinês, é uma planta cuja forma é a de um cordeiro, coberta de pelugem dourada. Eleva-se sobre quatro ou cinco raízes; as plantas morrem a seu redor e ela se mantém viçosa; quando a cortam, sai um suco sangrento. Os lobos se deliciam em devorá-la. Sir Thomas Browne a descreve no terceiro livro da obra *Pseudodoxia Epidêmica* (Londres, 1646). Em outros monstros se combinam espécies ou gêneros animais; no *borametz*, o reino vegetal e o reino animal.

Recordemos, a esse propósito, a mandrágora, que grita como um homem quando a arrancam, e a triste selva dos suicidas, em um dos círculos do Inferno, de cujos troncos feridos brotam a um só tempo sangue e palavras, e aquela árvore sonhada por Chesterton, que devorou os pássaros aninhados em seus ramos e que, na primavera, deu penas em lugar de folhas. (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 40, tradução nossa)

É no mundo vegetal que a metamorfose acontece de maneira mais visível e constatável. Assim, com a mescla dos reinos animal e vegetal, obtém-se um efeito inerente ao que analisamos aqui sobre a questão das mudanças de formas. Johann Wolfgang von Goethe, além de um dos grandes nomes impressos na literatura universal (*weltliteratur*), foi um atento observador dos fenômenos da natureza. Em 1790, fruto de um estudo inacabado, surgiu *A metamorfose das plantas*. Na introdução desse livro, Maria Filomena Molder aponta, além da metamorfose, onde cada forma é formação, que a contemplação é requerida para dar conta da ideia da transformação contínua. Essa contemplação exige, explica Molder, “anéis intermediários” que se dividem nos campos da filosofia, da poética, da arte, da biologia, da antropologia e da teoria da linguagem (MOLDER *apud* GOETHE, 1993, p. 9), e Goethe foi um observador atento a todos esses campos. Dentro dessa breve divisão vale salientar que o escritor alemão era um colecionador de herbários e, entre seus estudos sobre a “difícil arte da classificação”, encontravam-se diversas obras de Lineu e Rousseau. Ao trazer esse sucinto estudo de Goethe para uma leitura dos animais fantásticos de Jorge Luis Borges, pensamos justamente na constituição que Borges deu a cada um deles e que a deliberada exclusão das metamorfoses dos seres humanos, apontada por Gilles Deleuze e por Silviano Santiago pode se tratar de uma trapaça armada pelo escritor argentino em seu prólogo. Como atentou Goethe:

Nós voltamo-nos imediatamente para o que tem forma. O inorgânico, o vegetativo, o animal, o humano, tudo se significa a si próprio e aparece como o que é ao nosso sentido externo e ao nosso sentido interno. A forma é algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição. A doutrina da forma é a doutrina da transformação. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza. (GOETHE, 1993, p. 27)

Quando Goethe anota todos esses sinais da natureza, recordamos as reflexões de Michel Foucault sobre a relação entre natureza e linguagem, justamente no aspecto em que esta última alcança a nomeação do mundo visível. Isso é constatável na própria anotação de Maria Filomena Molder, na qual ela afirma que “o visível indicia o invisível, o reino dos visíveis é um reino luminoso, *medium* e celebração do mundo dos invisíveis” (MOLDER *apud* GOETHE, 1993, p. 28). Aqui, incluímos o *Manual de zoología fantástica* como uma

celebração do mundo dos invisíveis, tal como também poderíamos inserir Pierre Menard – um ser imaginário – nessa caracterização. Ainda, segundo Molder:

O que se manifesta, o que é, porque é, não pode deixar de aparecer, o aparecer mostra o que é, significa-se; quer dizer, o que se mostra, mostra-se a si próprio e a outro, significa-se, assinalando a sua relação consigo próprio e com o todo; pelo aparecer, o que é configura-se, toma forma (...) Se a forma é concebida como algo em movimento, como o que está sempre em vias de ser, então a forma é, no seu sentido primordial, formação: a doutrina da forma é doutrina da transformação. (MOLDER *apud* GOETHE, 1993, p. 28)

O *Manual de zoología fantástica* e *O livro dos seres imaginários*, assim como os seus animais fantásticos situados em verbetes, se articulam dessa maneira, são formas em formação. Por mais que um animal do *Manual de zoología fantástica* seja plenamente conhecido, como as sereias, o centauro, o minotauro, Borges não lhes dá uma forma fixa – recortando-os do ambiente mítico – e sempre ressalta as diversas possibilidades de representação desses animais ao longo de diversas culturas e literaturas. Seus verbetes, como foram estabelecidos em seus prólogos, estão em constante transformação. Por serem “escrevíveis”, permitem o estabelecimento de outras escritas, pois estão abertos para isso. Portanto, quando nos referimos à metamorfose, não se trata de uma leitura dos seres em constante mutação à maneira de Ovídio, mas de seres híbridos, sem forma fixa, cuja maior constatação metamórfica pode ser averiguada na zona da escrita. Por isso, é fundamental ter cuidado sobre esse aspecto, sobretudo no que tange aos animais fantásticos com que estamos lidando. E, a partir das metamorfoses, Armelle Le Bras-Chopard faz uma observação precisa, que retoma a questão abordada anteriormente a partir de Goethe. Assim lemos em seu fragmento do texto “Les métamorphoses”:

Embora as metamorfoses sejam por definição da ordem do movimento, abertas sobre uma infinidade de possibilidades, se pode detectar certos traços permanentes nas passagens de um reino a outro, relativas à origem e ao destino do ser transformado; a particularidade de sua hibridez; o papel do olhar do outro na determinação de sua natureza. (LE BRAS-CHOPARD, 2000, p. 221, tradução nossa)

Mesmo os animais estando com uma forma em contínuo movimento, como o *A Bao A Qu*, não existe propriamente uma mudança de reino, ou seja, do animal ao vegetal, por exemplo. No caso do *Borametz* e da *Mandrágora*, eles também não passam por tal processo, pois já estão situados entre os reinos animal e vegetal. Um animal como o *Baldanders* possui uma mudança contínua e metamórfica, mas o que deve ser ressaltado aqui, sobre a

metamorfose, é que em Borges essas mudanças acontecem como um movimento da escrita; a escrita é metamórfica.

O *Borametz*, assim como a *Mandrágora*, por ter uma estreita relação com o mundo vegetal, torna mais evidente essa questão acerca da obra de Borges, apesar de ser um verbete muito curto e praticamente dividido com a *Mandrágora*. Ainda assim ele nos fornece elementos importantes para uma reflexão em torno do ato de nomear. Afinal, foi por intermédio do mundo vegetal que Goethe criticou Lineu, como podemos verificar no apontamento para as notas de seu inacabado *A metamorfose das plantas*:

Mesmo numa nomenclatura muito elaborada, temos de pensar que é só uma nomenclatura, temos de pensar que uma palavra é um contraste agarrado, ajustado a um fenómeno qualquer, e, por conseguinte, deve ser considerada apenas como um expediente da nossa comodidade. (GOETHE, 1993, p. 62)

Em um dicionário ou enciclopédia, parece que o expediente da palavra estanca e demarca uma definição precisa, tal como a palavra “informe” de Bataille, onde um dicionário deixaria de fornecer sentido às palavras e sim lhes daria obrigações. A leitura dos verbetes de Jorge Luis Borges, no *Manual de zoología fantástica*, exige um esforço maior, porque é dentro do texto que o autor abre, paradoxalmente, um incômodo diante do saber, pois os verbetes se apresentam insuficientes em termos classificatórios, e essa insuficiência indica que toda e qualquer classificação recorre também à imaginação, como já ressaltou no primeiro capítulo Maria Esther Maciel: “Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado” (MACIEL, 2007, p. 158).

É com esse princípio que Philipp Blom, no capítulo “O dragão e o carneiro tártaro”, do livro *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, apresenta uma série de fatos insólitos que estão intimamente relacionados não apenas ao *Borametz*, como também à própria constituição da série borgiana – a que vai do *Manual de zoología fantástica* a *O livro dos seres imaginários* – justamente através de um animal, o Dragão. No *Manual de zoología fantástica*, Borges utiliza duas espécies desse animal, o “Dragão” e o “Dragão chinês”. Outro dragão foi acrescentado em *O livro dos seres imaginários*, o qual, inclusive, abre o livro. Levando em consideração o dragão, Philipp Blom assim inicia o texto:

Os dragões sempre saíram rastejando de suas covas no começo dos tempos para testar a virtude e a fé da humanidade. Nas lendas, aparecem nos portões das cidades, devorando o sangue de inocentes, e desafiando os guerreiros mais fortes e mais

pedosos a defenderem a ordem das coisas, brandindo espada contra hálito de fogo. (BLOM, 2003, p. 29)

O dragão é um animal com uma vasta simbologia, que merece um estudo à parte; entretanto, aqui ele não é nosso foco, e sim uma “passagem” para chegarmos ao *Borametz*.

Philipp Blom, a partir do dragão, apresenta um colecionador muito importante para o século XVI, Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Aldrovandi foi um grande colaborador para uma verdadeira explosão das atividades científicas em sua época, graças ao seu ato de colecionar uma proliferante quantidade de criaturas estranhas. Esse colecionador italiano, segundo Blom (2003, p. 31), “julgava-se um novo Aristóteles e tinha a intenção de concluir o que Aristóteles e Plínio começaram: uma enciclopédia da natureza”.

Um ponto que toca diretamente à natureza do *Manual de zoología fantástica* é a captura de um dragão, tal como foi descrita no seguinte relato de Aldrovandi, considerado por Blom como um texto sério e convincente:

O dragão foi visto pela primeira vez em 13 de maio de 1572, sibilando como uma cobra. Estivera escondido na pequena propriedade de Mestre Petrônio, perto de Dosius, num lugar chamado Malonolta. Às cinco da tarde, foi apanhado numa estrada pública por um pastor chamado Batista de Camaldulus, perto da sebe de uma fazenda particular, a uma milha dos remotos arrabaldes de Bolonha. Batista conduzia seu carro de boi para casa quando os bois pararam de repente. Bateu-lhes, berrou, mas eles se recusaram a prosseguir, e caíram de joelhos. Nesse momento o pastor ouviu o som sibilante e ficou espantado de ver o estranho dragãozinho à sua frente. Trêmulo, golpeou-o na cabeça com o bastão e matou-o. (BLOM, 2003, p. 29-30)

O pequeno dragão, segundo Aldrovandi, morreu com apenas um golpe de bastão. Esse relato documental que toca nos liames do fantástico apresenta outra versão das diversas histórias envolvendo dragões, dentre as quais está a de Borges, visto que ele assim inicia *O livro dos seres imaginários*:

O dragão possui a capacidade de assumir muitas formas, mas estas são inescrutáveis. Em geral o imaginam com cabeça de cavalo, cauda de serpente, grandes asas laterais e quatro garras, cada uma dotada de quatro unhas. Fala-se também de suas nove semelhanças: seus cornos se assemelham aos de um cervo, sua cabeça à do camelo, seus olhos aos de um demônio, seu pescoço ao da serpente, seu ventre ao de um molusco, suas escamas às de um peixe, suas garras às da águia, as plantas de seus pés às do tigre e suas orelhas às do boi. Há espécimes aos quais faltam orelhas e que ouvem pelos chifres. É comum representá-lo com uma pérola, que pende em seu pescoço e é emblema do sol. Nessa pérola está seu poder. É inofensivo se despojado dela. (BORGES e GUERRERO, 2006, p. 15)

O dragão de Aldrovandi foi possivelmente morto com um só golpe por estar desprovido de sua pérola, se analisarmos o que escreveu o colecionador italiano frente ao fragmento de Jorge Luis Borges. É partindo desse relato de Aldrovandi que Philipp Blom prosseguirá sua incursão pelas diversas coleções do século XVI, tempo em que as coleções, além de facilitar os avanços da ciência, eram um verdadeiro “repositório de conhecimento”, e em que as raridades e estranhezas também tinham fins de entretenimento e diversão (BLOM, 2003, p. 41). Assim, chegamos a outro colecionador, Jan Jacobsz Swammerdam (1606-1678), não tão famoso quanto Aldrovandi, mas que além de colecionar uma estranha zoologia, também escreveu algumas monografias como *bloedelose dierkens* (“pequenos animais sem sangue”, ou insetos) e *Bybel der natuure* (“Bíblia da natureza”) – que, na verdade, se trata do seu primeiro trabalho reescrito, encontrado cinquenta anos depois de sua morte. O que Swammerdam possui em comum com Jorge Luis Borges é justamente o fato de que:

Além de cerca de três mil insetos, sua coleção continha espécimes situados na fronteira do conhecimento existente, como “a pele de um carneiro tártaro que cresce a partir da terra”, uma planta lanosa, que segundo a crença se transformava num carneiro à noite para comer as plantas circundantes e sangrava quando cortada. (BLOM, 2003, p. 42)

É aqui que voltamos à leitura do verbete *Borametz*, contido no *Manual de zoología fantástica*. Swammerdam possuía em sua coleção a pele de um *Borametz*, um ser que até os dias de hoje está situado na “fronteira do conhecimento existente”. Crer na existência do *Borametz* não era uma questão de ingenuidade, mas um passo para alimentar a curiosidade, que seria uma das principais fontes estruturais da cultura científica da época, como assegura Philipp Blom:

Aceitar pelo menos que tais criaturas eram possíveis, até prova conclusiva em contrário, era boa ciência, não superstição, sobretudo em uma cultura alimentada desde a mais tenra infância por histórias e milagres bíblicos, e por conceitos de história natural apresentados por Plínio, Platão e Aristóteles, que ainda exerciam considerável influência. (BLOM, 2003, p.42)

É perceptível que toda essa influência de Plínio, Aristóteles e, por excelência, Platão, exerceu um grande poder nas descobertas objetivas a que estava se encaminhando a ciência. Alexandre Eulálio, em texto sobre o *Manual de zoología fantástica*, ressalta esse período fértil do Renascimento:

Animais esféricos chamou Borges, *d’après* Platão (*Leis*, 898) às estrelas, aos planetas e à própria terra que pisamos. A Renascença, palpitante de um platonismo

ao mesmo tempo mundano e conventual, usou da ideia sem timidez. Vanini glosou-a generosamente, Marsílio Ficino falou dos cabelos, ossos e dentes da terra, e o grande Giordano Bruno “sintió que los planetas eran grandes animales tranquilos, de sangre caliente”. Kepler e Robert Fludd, o oculista do século XVIII, assim como Fechner, no século XIX, não deixaram de pensar nessa ideia. (EULALIO *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 294).

Em toda a formação do conhecimento humano, por todos os tempos, os animais sempre se situaram em uma zona de fronteira. Os animais do *Manual de zoología fantástica* são – assim como os do *Jardim Zoológico*, abordados a seguir – verdadeiros seres fronteiríços, que se situam entre o que é possível acreditar ou não, o que realmente é possível se conhecer ou não. É justamente nesse ponto que Borges não rompe com nenhum tempo – algo próprio da modernidade – e sim traz todos os tempos (o antigo, o medieval, o moderno, entre outros) para o seu pequeno manual. É assim que autores como Aristóteles, Plínio, o Velho, Ulisse Aldrovandi, Jan Jacobsz Swammerdam, como também Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, podem ser considerados verdadeiros escritores-fronteira, resgatando aqui um termo de François Hartog para designar os viajantes inaugurais: “Esses viajantes inaugurais deslocam-se até as fronteiras, são eles próprios marcos de fronteira, embora móveis. Vão e estão, por assim dizer, dos dois lados das fronteiras, grandes ou pequenas: ao mesmo tempo dentro e fora, intermediários, barqueiros, tradutores” (HARTOG, 2004, p. 15).

O mundo antigo não tinha uma fronteira geopolítica desenhada no espaço, pois suas demarcações eram dadas, sobretudo, pela imaginação, como analisou José Gil no livro *Monstros*.¹² Posteriormente, essa fronteira foi transposta para as coleções, e Borges traz essas fronteiras para a literatura da segunda metade do século XX, lidando com todos esses tempos, afirmando-se como um barqueiro, um tradutor na acepção de Hartog. Dessa maneira, o *Manual de zoología fantástica*, em seu anacronismo, comporta temporalidades diferentes, do mundo antigo passando pelo mundo medieval, com um deslocamento até as coleções renascentistas. Ele atravessa, sobretudo, diversas literaturas canônicas e não-canônicas, deslocando essas fronteiras, pois Borges, de maneira geral, remontou a estrutura do cânone literário e, aqui, o cânone literário em relação aos animais fantásticos. O *Manual de zoología fantástica* evidencia, ainda, uma nova maneira de lidar com essas fronteiras, com o Outro.

¹² Gil nos dá o exemplo desses verdadeiros “mapas”, ressaltando de um texto de Mandeville algumas demarcações, cartografia na qual podemos também situar a *Odisseia*. Assim recorta José Gil alguns relatos de Mandeville: “De lá vai-se por mar meridional a outra ilha chamada Dedin que é muito grande e comprida; a gente desse país é de natureza diversa: o pai come o filho e o filho o pai, o homem a mulher e a mulher o marido e quando (...)”; ou “Como numa ilha do Sul há gentes de feia estatura pois não possuem cabeça e têm olhos nos ombros e a boca no peito e outros a parte dianteira atrás” (GIL, 2006, p.48).

Fronteiras em termo de escrita, pois Borges cria uma cumplicidade com esse Outro-escritor, e fronteiras que põe em dúvida os limites entre o humano e o inumano.

3 O ZOOLÓGICO E SEUS LIMITES

A relação entre Wilson Bueno e Jorge Luis Borges pode ser lida como algo que vai além da influência que o último exerceu sobre o primeiro. Nesse aspecto, a linha que traça a história da literatura deve ser repensada junto aos próprios anacronismos de Jorge Luis Borges e sua prática de criar “precursores”, quando inverte o papel de quem influencia quem. Assim, *Jardim zoológico* pode ser uma obra na qual encontramos uma escrita vinculada à do escritor argentino, mais precisamente na forma de se estabelecer como um catálogo, um exíguo catálogo que está aberto ao infinito movimento do livro. Tal movimento em Wilson Bueno, que vai do *Manual de zoofilia* ao *Jardim zoológico* é, sem dúvida, borgiano; entretanto, esse é apenas o ponto de partida. Bueno parece ampliar esse movimento de um livro a outro a toda sua obra, que não cataloga exclusivamente animais, mas que experimenta os limites, as fronteiras do Outro.

3.1 O animal e as fronteiras do Outro

Apesar de existir uma vasta produção de bestiários por toda a América Latina, poucos foram os escritores que levaram a sério o pedido de Borges, tal como escreveu o autor em *O livro dos seres imaginários*, solicitando o envio de colaborações dos eventuais leitores da Colômbia ou do Paraguai. O gesto de colaborar com o referido projeto, de remeter os nomes de animais fantásticos dos seus respectivos países para Jorge Luis Borges e para Margarita Guerrero é, em si, uma nova escrita que se constitui. Assim, tal gesto, que passa tanto pela montagem quanto pela série, não se esgota. Em 1992, quando Borges já não estava mais entre nós, o escritor paranaense Wilson Bueno publica um livro chamado *Mar Paraguayo*. O título parece remeter diretamente a Borges, que buscava um eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai, e é importante ressaltar que Bueno escreveu o *Paraguay* em uma linguagem híbrida ou, para ser mais específico, em uma linguagem típica das regiões

fronteiriças entre o Brasil e outros países da América Latina, o portunhol. O livro não possui uma catalogação de animais sistematizada, tal como o *Manual de zoología fantástica* e *O livro dos seres imaginários*, de Borges, ou o *Manual de zoofilia* e *Jardim zoológico*, livros publicados posteriormente pelo próprio autor. Porém, há um animal que bem poderia estar presente em qualquer um dos livros citados. Trata-se de um “cachorro” chamado *Brinks*, animal de propriedade da “marafona del balneário”. A personagem assim o define: “mi perro, mi tiquito perro que atende por el ruído de Brinks e es tan pequetito, tan juguete-de-pelos, tan colita acima como se fuera uma coma móbile y bifurcada” (BUENO, 1992, p. 18). *Brinks* situa-se em um limite. Um limite, por um lado, entre os animais fantásticos catalogados nos livros de ambos os autores e, por outro, um animal fantástico que é de estimação,¹³ pois no elucidário do autor, localizado nas últimas páginas do livro, existe uma variação nas maneiras de a “marafona” chamar o *Brinks*, um animal tão pequeno que é invisível. Assim explica Bueno tanto o termo tupi “Brinks’ michimirá’ itotekemi” quanto o “brinkssisinhinhozinhosinhozinhosinho”:

Tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, *Brinks*, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou o que efetivamente, no caso, *não existe*. (BUENO, 1992, p. 75)

Por isso, em seus delírios, a “marafona”, no decorrer de toda a narrativa, intercala “estoy tan sola” com os momentos nos quais conversa com *Brinks*, “Pero aca seguimos, yo e tu, Brinks’i” ou “Donde estás? Donde estuvo se tu no es más que la sombra em dibujo de la noche que va me pegando absolutamente sola” (BUENO, 1992, p. 61; 63). Começando pelo *Paraguay*, Wilson Bueno se torna um colaborador assíduo de Jorge Luis Borges, escrevendo, por intermédio dessas colaborações, sua própria obra. Assim, de imediato, já existe uma escrita que se estabelece a partir da escrita do Outro. Esse é o primeiro exercício diante do Outro que Borges e Bueno realizam para chegar aos animais.

Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, afirma justamente essa possibilidade de escrever:

¹³ Nesse aspecto, Armelle Le Bras-Chopard anota uma observação interessante para uma leitura do animal doméstico que bem pode ser associado ao *Brinks*: “O estatuto dessas três categorias de animais domésticos tem mudado consideravelmente em algumas décadas. Os animais de companhia são múltiplos e diversificados (deveria realmente acrescentar ao cachorro e ao gato todos os canários, porcos-da-índia, peixes-dourados, tartarugas, tarântulas e outros animaizinhos exóticos)” (LE BRAS-CHOPARD, 2000, p. 170, tradução nossa). *Brinks* seria um cão mas, por seu tamanho e constituição, não se trata de um animal de companhia, no sentido que Le Bras-Chopard escreve e, paradoxalmente, pode muito bem estar situado no termo “outros animaizinhos exóticos”.

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 2000, p. 21)

Existe uma verdadeira sensualidade na escrita de Wilson Bueno diante dos signos de Borges, onde há um corpo a corpo de sua escrita com a produção do escritor argentino, inclusive com o próprio “manual” de Borges; tanto é assim que, em 1997, Bueno publica o *Manual de zoofilia*. O título da obra já nos remete ao plano do afeto – “filia” – destacando-se como um passo importante para a publicação do livro seguinte, *Jardim zoológico*, de 1999, além do uso do vocábulo “manual”, que se articula com Jorge Luis Borges.

O *Manual de zoofilia*, que anteriormente havia sido publicado em uma pequena tiragem artesanal pela editora Noa-Noa (de Florianópolis), traz diversos animais da “zoologia de Deus”, tais como cisnes, borboletas, lagartas, pardais, gatos, cadelas, escorpiões, galos, elefantes, urubus, cavalos, lobos, camaleões, andorinhas, morcegos, panteras, aranhas, antílopes, águias, raposas, colibris, moscas, polvos e rouxinóis. Entretanto, não são apenas esses animais que compõem o livro. Dragões, dinossauros e corruíras também fazem parte do universo do livro. Dessa fauna insólita, inserimos aqui o verbete que abre o livro, *Corruíras*:

Se uma instala seu ninho na caixa do correio, breve notícia de um Deus, outra vem pra descrever um círculo de voo e dança em torno da caixa – feito quem incensasse um altar, toda núpcias no janeiro que nos aconteceu.
Há quem se ocupe descobrir, das corruíras, um dia, a sua pauta de música que não há.
Vê-se no mínimo de teu olho o lapso feliz embora a carne e o estrume.
Prefiro que sejam, as corruíras, uma a uma, este movimento haicai de uma vida batendo ardente num coração de arroz. (BUENO, 1997, p. 7)

De imediato, pela leitura do verbete de Wilson Bueno nota-se uma diferença em relação aos verbetes do *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges. A diferença instaurada por Bueno é que os *corruíras* não são animais literários como os da zoologia borgiana. A descrição é simples, direta. Entretanto, com toda a simplicidade descritiva, ele não deixa de ser tão insólito quanto os seres catalogados por Borges e, inclusive, estaria sujeito a tal feito. Ainda no mesmo livro, observa-se que Wilson Bueno insere um verbete para os lobisomens, fato excluído deliberadamente da zoologia fantástica de Borges, motivo de crítica de Gilles Deleuze e Felix Guattari e, por conseguinte, de Silviano Santiago, ao autor argentino. Citemos, então, o verbete *Lobisomens*:

Às noites de sexta-feira pelo imaginário navegam – peludos, vacilantes, dúbios. Impossível descrevê-los senão por amor à melancolia e ao tédio. Quiçá no dedo um rubi trêmulo.

Sim, não é do amor a ríspida matéria com que lhe bato na cara, feito quem te xinga e apedreja, com que lhe bato na cara, meus medos, pêlos, meus receios, dores-de-cotovelo, focinhos, sinas, um tanto corneador baixo o teto que nos vê passar. Fareja?

Na noite grande, me instalo no centro de seu coração – absolutamente dono, absolutamente senhor de suas curvas, nádegas e virilhas. Latifundiário feroz te vigio, te cerco a arame-farpado, lhe dou combate.

Mas por que terá sempre de ser eu a vítima – desarvorado, ambulante, pedinte assíduo de você, cantando Agnaldo Timóteo, brigando na porta do Operário?

Na casa de seu lar você dorme e talvez sonhe com um velho lobisomem, aquele, este, que anda pelas ruas, abraçado ao pensamento de você com a última flor de uma alegria à toa. (BUENO, 1997, p. 55)

Wilson Bueno, ao descrever os lobisomens, diz: “impossível descrevê-los senão por amor à melancolia e ao tédio”. Seria por tal motivo que Borges não descreveu o lobisomem em seu projeto de uma zoologia fantástica? Nas palavras de Silviano Santiago, em “A ameaça do lobisomem”, o que está em jogo é o processo de transformação:

Estamos fazendo rolar pela mesa da literatura o dado da transformação do ser humano no texto de Borges. Está em jogo no processo de produção textual não mais a figura do *desdobramento* do um em dois, *ad infinitum*, ou do acasalamento do dois em um, *ad infinitum*, mas a figura da transformação. Transformação, entendamos, é a figura que traduz o puro movimento sem direção fixa, é o movimento do devir outro que é dado, não como o um que é conjunção de dois, a priori morto, mas como “confusión ignorante”. (SANTIAGO, 1991, p. 38)

O fato é que, por um lado, temos uma imagem cristalizada de um ser metamórfico como o lobisomem e por outro, em definitivo, Borges não excluiu a transformação de seus livros, e sim deu outros contornos de metamorfose a seus seres, difíceis de serem definidos em uma primeira leitura. Tais contornos, na referida obra de Bueno, são igualmente difíceis de definição, simplesmente pelo fato de que Wilson Bueno não se deixou ameaçar pelo lobisomem. A escrita que compõe o *Manual de zoofilia* é uma escrita cuja transformação é constante. Na fauna convocada por Bueno situam-se, inclusive, as “crianças”. Inserir “crianças” em uma zoofilia é incluir o “projeto de ser humano”, cujos registros, além de tal verbete – feito pela estrutura verbal das palavras –, “são tantos retratos em que, coloridas, aparecem, rindo” (BUENO, 1997, p. 41). A pergunta que fazemos, diante de tal verbete, é: quando nasce, o homem é um animal como qualquer outro, por estar longe da linguagem e da racionalidade? E, dela, desdobra-se uma questão: quando este outro, o animal, passa a ser um limite para o homem?

Dispor o animal como Outro, nesse sentido, é uma maneira que justifica até mesmo o seu confinamento, pois não é à toa que, por exemplo, não exista – em um zoológico

– uma jaula para mostrar o homem como espécie. “Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?” É esta a pergunta de Jacques Derrida. “Mas, que animal? Insiste. O outro.” (DERRIDA, 2002, p. 15). Esse é um olhar cruzado por milênios. E desde os tempos mais remotos observa-se, da cena de origem bíblica até as mais contemporâneas experiências genéticas, que o olhar do homem a estes seres “pobres de mundo” é um olhar que demarca bem um propósito dentro dos limites do humano. É com esta consciência diante do olhar do outro que vai existir um limite do humano colocado por Derrida:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (DERRIDA, 2002, p.31)

É por ser “diferente” e “outro” que o animal é subjugado e, por isso, esse ponto cria um impasse filosófico, pois como afirmou Gilles Deleuze, fazendo eco à afirmação de Jacques Derrida, o homem não possui devir, pois ele é em si uma instituição de poder:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que a mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. (DELEUZE, 2008, p. 11)

Assim, na abordagem de Deleuze, a criança não teria um componente de fuga que permitiria figurá-la no *Manual de zoofilia*? Afinal, quando o homem nasce, ele não estaria destituído de saber? Não estaria ele no seu limite biológico da animalidade? Maria Esther Maciel aborda, sob essa fronteira, o limite do outro que é ponto de partida para as discussões de Jacques Derrida em *O animal que logo sou*. Sobre essa fronteira entre o homem e esse outro, o animal, Maciel comenta:

Dentro do repertório brasileiro, destaca-se ainda, num contexto bem mais contemporâneo, o escritor paranaense Wilson Bueno que, além de recriar antigos bestiários a partir de um enfoque cultural notadamente latino-americano, busca trazer para seus escritos, à feição de Clarice Lispector, “o it dos animais”. Isso, por ele ser também um escritor consciente de que, mais do que comparar os “mundos humanos” aos “mundos animais”, cabe à literatura explorar a intensa complexidade de cada um deles. Principalmente em seus livros *Jardim zoológico* (1999) e *Manual de zoofilia* (1997), Bueno explora a passagem das fronteiras entre o humano e o inumano, num processo de identificação do sujeito poético com o que Derrida chama de “esse completamente outro” que é o animal. (MACIEL, 2007, p. 201)

O animal situa-se nesse campo nomeado Outro. Ultrapassar a fronteira do humano para atingir o referido campo nos coloca diante de uma aporia. Aporia que se estende no processo de escrita e que, longe de ser resolvida racionalmente, opera com um verdadeiro “devir” e, no caso de Wilson Bueno, um “devir-animal”.

Seria praticamente com um “devir-animal” que Wilson Bueno vai compor esses livros citados por Maria Esther Maciel? E esse devir, para ser melhor articulado, propõe uma aproximação de dois pensamentos: o de Gilles Deleuze e o de Jacques Derrida. E aqui, Wilson Bueno será o ponto de encontro entre o “devir-animal” e os *animots*.¹⁴ Aliás, podemos até, por entrelaçamento, arriscar dizer que os *animots* (de Derrida e, por conseguinte, de Wilson Bueno) decorrem desse devir. Como propuseram Deleuze e Guattari em um de seus platôs, “se um escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 21). Wilson Bueno, em uma entrevista feita por Dirce Waltrick do Amarante, apoia-se justamente numa feitiçaria ligada à força da escrita, quando afirma: “Literatura para mim é bruxedo, feitiçaria. Nesse sentido sou borgiano até a raiz do último cabelo.”¹⁵

Essa feitiçaria utilizada por Deleuze e Guattari como uma operação crítica é muito próxima das considerações de Jacques Derrida, para quem um invasor potencial se alojaria no operador de escritura, de leitura, de interpretação (DERRIDA, 2002, p. 74). Em relação a esse potencial invasor, Derrida refere-se a um animal de leitura e reescritura. E sobre o “operador de escritura”, aqui no caso nos referimos a Jorge Luis Borges e Wilson Bueno. Entretanto, para esclarecer essa relação será necessário primeiro pensar o que Deleuze e Guattari propõem com devir-animal. Em primeiro lugar, não se trata de um conceito que possa ser explicado ou sistematizado e, sim, de uma operação crítica utilizada pelos filósofos franceses que assim nos dizem: “um devir-animal que não se contenta em passar pela semelhança, para o qual a semelhança, ao contrário, seria um obstáculo, uma parada” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 12). Esse caminho aponta uma relação estabelecida entre o homem e o animal em uma ordem frágil, que não é a da imitação.¹⁶ Não se trata de imitar o animal

¹⁴ Sobre a terminologia *Animots*, o tradutor desse livro de Jacques Derrida, Fábio Landa, explica em nota: “*Animots*, em francês, pronuncia-se exatamente da mesma maneira que *Animaux*, o plural de animal. ‘Mot’ em francês quer dizer ‘palavra’. A constituição deste novo vocábulo pelo autor obedece ao mesmo procedimento de DIFFÉRENCE e DIFFÉRANCE efetuado por Derrida anteriormente, que só se distinguem na escritura e não na pronúncia”. (LANDA *apud* DERRIDA, 2002, p. 70).

¹⁵ Trata-se da entrevista “A primeira idade de Wilson Bueno”, feita por Dirce Waltrick do Amarante. Disponível em: www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3882. Último acesso em: 25 mar. 2009.

¹⁶ As observações do historiador da arte e etnógrafo Aby Warburg tocam a questão do problema da imitação frente aos índios “pueblos” da América do Norte, em *El ritual de la serpiente*: “Quando, por exemplo, o índio

exteriormente em termos de linguagem para que se obtenha, assim, uma identificação com o animal, pois o próprio “devir” não é da ordem da identificação, imitação ou semelhança, como reforçam Deleuze e Guattari. Assim, é nessa base e com tal fundamento que os filósofos criticaram Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários* porque, para eles, Borges eliminou os devires de seu livro, fato do qual discordamos, pois acreditamos que a leitura de Deleuze e Guattari possivelmente parte de uma “deliberação” contida no prólogo de *O livro dos seres imaginários* – e os prólogos de Borges são sempre armadilhas, trapaças ou ainda traições –; afinal, um devir-animal está sempre tratando de uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, enfim, uma multiplicidade (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 19). Assumindo a voz de um feiticeiro, Deleuze e Guattari, com essa questão, chegam ao problema da classificação:

Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre. Pode acontecer que outras instâncias, aliás muito diferentes entre si, tenham uma outra consideração do animal: pode-se reter ou extrair do animal certas características, espécies e gêneros, formas e funções, etc. A sociedade e o Estado precisam das características animais para classificar os homens; a história natural e a ciência precisam das características para classificar os próprios animais. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 19-20)

As características para a classificação se tornam necessárias para que, assim, exista um lugar-comum do gesto classificatório. Por mais redundante que isso possa parecer, a operação crítica do “devir-animal” de Gilles Deleuze e Félix Guattari atinge o problema da classificação. Paralelo a isso – e tocando de outro modo a questão – supõe-se que uma escrita passe pelo plano da fábula, da imitação do animal, para assim extrair uma mensagem para o homem e estabelecer uma genealogia para a afirmação de uma identidade – a humana, e acabar com o devir pela instituição de um poder. No entanto, não se trata desse o caminho abordado por Jorge Luis Borges, pois tal como afirmamos no capítulo anterior, o *Manual de zoología fantástica* e *O livro dos seres imaginários* podem ser lidos como um devir do escritor argentino com a escrita; afinal, como afirmou Deleuze (2008, p. 11), “a escrita é inseparável do devir”, e assim, um dos grandes feitos de Borges foi compor uma verdadeira matilha enciclopédica que contraria a crítica de Deleuze e Guattari. No caso de Wilson Bueno, a questão do devir torna-se mais evidente, a partir da leitura de Deleuze e Guattari e, mesmo assim, Bueno ainda descreve uma situação do animal além da matilha que nos faz repensar as críticas direcionadas a Borges: “Há o desamparo recurvo do lobo se o líder da

imita os movimentos e as expressões do animal, não se introduz no corpo da presa para divertir-se, mas para poder apropriar-se de um elemento mágico da natureza através da metamorfose pessoa, algo que não poderia ser obtido sem ampliar e modificar sua condição humana” (WARBURG, 2004, p. 29, tradução nossa).

alcateia o expulsa, além-matilha. É um animal quebrado sem seu bando. Não se fie contudo em seus caninos. Moram neles, nos lobos, os acidentes da fome e os do pânico” (BUENO, 1997, p.35).

É justamente nesse fragmento do verbete *Lobo* que perguntamos: um animal fora da matilha deixaria o seu devir? Talvez, como podemos ler a partir de Wilson Bueno, seu devir também se encontre nos dentes caninos, na força da mordida, no gesto de arrancar a carne e na sua fome, como no caso do lobo. Então, para quê maior intensidade de devir?¹⁷ E, quanto à classificação, ainda no verbete do lobisomem, por exemplo, Bueno nega emitir uma descrição do lobisomem (ser que já se situa para cada um de nós no plano do sonho, do imaginário?), pois é impossível descrevê-lo, disse o escritor paranaense, jogando com uma imagem já cristalizada em nossa imaginação. Ao mesmo tempo, é a imaginação o melhor lugar para que o “puro movimento sem duração fixa”, abordado por Silvano Santiago, possa exercer sua mutação.

Jacques Derrida, por sua vez, ao se referir a esse invasor alojado no “operador de escritura”, fornece-nos elementos para uma outra maneira de ler o próprio “devir-animal”:

Nem animal nem não-animal, nem orgânico nem inorgânico, nem vivente nem morto, esse invasor potencial seria *como* um vírus de computador. Ele se alojaria num operador de escritura, de leitura, de interpretação. Mas, se posso notá-lo antecipando amplamente sobre o que se seguirá, seria um animal capaz de rasurar (portanto de apagar um rastro, disso que Lacan diz ser o animal incapaz). Esse quase-animal não teria mais que se referir ao ser *como tal* (disso que Heidegger dirá ser o animal incapaz), pois ele se daria conta da necessidade de rasurar o “ser”. (DERRIDA, 2002, p. 74)

Derrida, ao estabelecer essa questão “quase-animal” e “operador da escritura”, desloca todo o problema da classificação, que inevitavelmente passa pela identificação, pela semelhança, para chegar até a possibilidade de uma rasura do “ser”. Rasura essa que vai de encontro a matrizes do pensamento ocidental, que aqui se figuram, como exemplo, na psicanálise de Lacan (mas não só nela)¹⁸ e na filosofia de Heidegger (que também não se

¹⁷ Nesse aspecto, uma das grandes fontes dos estudos centrados na imanência, o autor Georges Bataille, possui um livro fundamental para compreender essa questão, *Teoria de la religión*. O escritor francês, na abertura do livro, apresenta um pequeno ensaio sobre a “animalidade” e assim escreve: “um organismo, por outra parte, está separado dos processos que lhe são similares, cada organismo está separado dos outros organismos: neste sentido, a vida orgânica, ao mesmo tempo que acentua a relação com o mundo, retira do mundo, isola a planta ou o animal, que podem teoricamente, se a relação fundamental da nutrição se deixa a parte, ser abordados como mundos autônomos” (BATAILLE, 1981, p. 23-24, tradução nossa). Enfim, não existe superioridade entre o devorador e o devorado.

¹⁸ Maria Esther Maciel anota, ainda sobre o problema da ordem do pensamento sobre o animal a que se refere Jacques Derrida em seu livro: “Neste livro, ao confrontar a assertiva de Heidegger segundo a qual ‘o animal é pobre de mundo’ pelo fato de serem privado de *logos*, Derrida realiza uma espécie de desconstrução do

refere apenas a ela). Assim, é a partir de tais operações críticas que se torna possível ler em Wilson Bueno e em Jorge Luis Borges toda uma multiplicidade que envolve as zoologias de ambos os escritores. Afinal, como afirmou Derrida:

“O animal”, como se todos os viventes não humanos pudessem ser reagrupados no sentido comum desse “lugar-comum”. (...)

Neste conceito que serve para qualquer coisa, no vasto campo do animal, no singular genérico, no estranho fechamento deste artigo definido (“O animal” e não “animais”) seriam encerrados, como em uma floresta virgem, um parque zoológico, um território de caça ou de pesca, um viveiro ou um abatedouro, um espaço de domesticação, “todos os viventes” que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos. E isso apesar dos espaços infinitos que separam o lagarto do cão, o protozoário do golfinho, o tubarão do carneiro, o papagaio do chipanzé, o camelo da águia, o esquilo do tigre ou o elefante do gato, as formigas do bicho-de-seda ou o ouriço da equidna (...). (DERRIDA, 2002, p. 64-65)

Essa multiplicidade, segundo o pensamento de Derrida, só pode acontecer no plural de “o animal”, evitando, assim, essa palavra que agrupa de maneira tão aleatória seres de natureza tão diferentes, pois o espaço que os separa entre si é infinito, por isso reuni-los sob a palavra os animais torna-se uma operação tão arriscada para suas existências dentro da própria da linguagem.

É partindo dessa multiplicidade que, antes de fazer incursões pelo *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno, transitaremos por todo um imaginário dos viajantes europeus – advindo da cultura medieval dos bestiários – ao se depararem com animais nunca antes vistos, pois para a constituição do que conhecemos por zoológico, vários relatos sobre animais fantásticos foram escritos e vários espécimes de animais considerados “exóticos” foram transportados. Nesse aspecto, John Berger, em seu ensaio “Por que olhamos os animais?”, relata: “Do mesmo modo, no século XIX, os zoos públicos supunham uma confirmação do moderno poder colonial. A captura dos animais era uma representação simbólica da conquista de todas aquelas terras distantes e exóticas” (BERGER, 1987, p. 23-24, tradução nossa). Dessa maneira, com o surgimento do Novo Mundo a escrita sobre animais fantásticos ganhou uma nova dimensão, com destaque para a obra de Wilson Bueno, que se apropriará desse imaginário europeu sobre a América de uma maneira crítico-inventiva.

3.2 Os animais do novo mundo. O novo mundo dos animais.

humanismo logocêntrico do Ocidente, questionando também Kant, Levinas e Lacan, que como Heidegger, afirmaram que o animal é privado de linguagem” (MACIEL, 2007, p. 201).

“A América, continente misterioso, de impenetrável floresta, apresentou imenso campo ao delírio da imaginação europeia em matéria de seres monstruosos, habitantes de sua selva” (TAUNAY, 1998, p. 255). Nesse breve relato, incluído em *Monstros e monstregos do Brasil*, A. d’Escragnolle-Taunay nos fornece elementos para pensar as imagens artísticas e literárias concebidas entre os séculos XVI e XVIII. As viagens dos primeiros etnógrafos e, sobretudo, seus relatos, são fundamentais para se compreender toda uma continuidade de verdadeiros registros literários de animais fantásticos, agora em um novo contexto, como estabelece Mary del Priore na introdução do livro:

Afinal, duzentos anos de fascinantes monstruosidades são visitadas por nosso autor, permitindo-nos resgatar do fundo cultural luso-americano, entre os séculos XVI e XVIII, as estruturas mentais segundo as quais se concebiam monstros e sua diferença. O importante é, contudo, perceber que as imagens literárias por ele recolhidas, além de sobreviver no interior de determinados sistemas de pensamento, sempre resumiram as tendências de certas correntes de ideias, estabelecendo a continuidade de uma tradição de *mirabilias*. (PRIORE *apud* TAUNAY, 1998, p. 21-22)

Esse é um ponto interessante para tratar da escrita de Jorge Luis Borges e, sobretudo, da de Wilson Bueno, pelo fato de estes se apropriarem de tradições europeias e desenvolvê-las de maneira inusitada e criativa em suas respectivas literaturas, o que não exclui desse gesto algo tão original quando político. Observamos que o imaginário presente nos relatos de viajantes dos séculos XVI a XVIII, por exemplo, estava povoado de histórias oriundas dos bestiários medievais. Assim, em um primeiro momento, foi verossímil para os cronistas europeus associarem uma fauna do novo mundo nunca antes vista com os animais fabulosos.

Em *A memória das coisas*, Maria Esther Maciel sugere a imagem do assombro de tais viajantes que lidaram com uma fauna nunca antes vista:

De fato, se o que se faz convergir as imagens zoológicas do passado e do presente é a tentativa de se representar a diferença como disformidade e deslocamento, a atitude cultural diante de tal diferença é o que vai colocá-las em tensão. Sabe-se que, da perspectiva renascentista dos cronistas europeus, a diferença inscreve-se na ordem do assombro. (MACIEL, 2004, p. 53)

É sob o efeito de tal assombro, como se diante de uma fauna fantasma, que grande parte dos registros foi composta, escrita e desenhada em pranchas. A tensão dos aventureiro-viajantes está, portanto, documentada. Desses registros e documentos, A. d’Escragnolle-

Taunay, após um período intenso de pesquisa, escreveu o já referido livro *Monstros e monstros do Brasil*.

Na nota inicial desse livro encontra-se algo que talvez suscite o adjetivo “borgiano”, pela maneira como o autor compõe o prólogo, mesmo que este se sintetize em algumas linhas, pois Taunay fala da incompletude de seus estudos e faz um convite a pesquisadores-escreitores:

Muito incompleto se apresenta o nosso tentame; apenas exploramos os volumes mais conhecidos da bibliografia brasileira. Há muito ainda em que aprofundar tal assunto. O que aí fica feito servirá quiçá de incitamento a trabalhadores mais persistentes desta mesma seara curiosa e pitoresca. (TAUNAY, 1998, p. 31)

A tarefa de catalogar animais reais e fantásticos parece ser infinita e, por mais árduo que seja o esforço de quem está criando-catalogando tais animais, sempre estará se compondo nada mais que um recorte. Talvez isso tenha atraído Jorge Luis Borges, pois tal zoologia possivelmente seja apenas uma das múltiplas maneiras para se nomear o infinito. Entretanto, essa escrita atravessa tempos – é anacrônica – e quando se situa nos relatos de viajantes-etnógrafos não vem sem um substrato próprio ao que os bestiários medievais legaram ao mundo renascentista.

Ainda no livro *A memória das coisas*, Maria Esther Maciel sintetiza o que vai nos fornecer diversos elementos para pensarmos os próprios bestiários latino-americanos:

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

A partir da leitura desse excerto de Maria Esther Maciel, pode-se afirmar que Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, em suas respectivas proporções, estenderam outros espaços e linhas de força na literatura latino-americana em suas respectivas tradições entre *bestiários e jardins zoológicos*. Ambos os escritores se apropriaram tanto da tradição dos

bestiários quanto da força inventiva dos relatos de viajantes, com suas zoologias reais e imaginárias, e se aproveitaram, inclusive, do que Silviano Santiago, em “A ameaça do lobisomem”, chamou de “a monstruosidade dos trópicos (e não das delícias tropicais)” (SANTIAGO, 1991, p. 32). É com essa força monstruosa que Bueno elabora uma fauna vibrante de um zoo que existe entre o espanto e a admiração.

As influências de tais relatos etnográficos de viajantes, perceptíveis nos livros de Wilson Bueno, nos fazem pensar que diversos animais fantásticos, cuja existência era tida por verdadeira apenas em relatos e bestiários, se fizeram reais nos confins da América e que nas errantes passagens de viajantes com seus “interesses taxonômicos próprios da episteme europeia”, o universo ficcional ficou ainda mais rico e peculiar. Para ressaltar esse aspecto, nos valemos do *Agôalumem*, de Bueno:

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

Há registros do Agôalumem, conhecido por argonautas genoveses como Aqualudus, ou simplesmente como Aqua! (assim mesmo, de forma exclamada e interjetiva), também no diário de bordo de aterrados marinheiros espanhóis que deram de frente com ele ao se desgarrarem da flotinha em que viajavam, sobretudo ao fim do século XV, época assinalada pelo misticismo mais cru e pelo esoterismo mais desvairado. (BUENO, 1999, p. 29-30)

A maneira com a qual Wilson Bueno escreve esse verbete não deixa de ser irônica e divertida, pois o escritor realmente parodia a forma como os relatos de viajantes foram escritos. Tomemos um exemplo: Jean de Léry, autor de *Viagem à terra do Brasil*, não era um intelectual ou cientista que gozava de alguma reputação e sim um simples sapateiro e estudioso da teologia, quando embarcou com outros artesãos para colaborar no processo de colonização francesa. O livro citado, fruto de seu relato etnográfico, foi publicado originalmente em 1577 (LÉRY, 1980, p. 15). A obra, por sua vez, é uma crítica às memórias de André Thévet, intitulada *Cosmografia*, referente à sua viagem ao Brasil em 1556, ou seja, antes da expedição do autor de *Viagem à terra do Brasil*. E tal como escreveu Léry (1980, p. 53): “Minha intenção e meu objetivo serão apenas contar o que pratiquei, vi, ouvi e observei, quer no mar, na ida e na volta, quer entre os selvagens americanos com os quais convivi durante mais ou menos um ano.”

Na introdução da edição brasileira de seu livro, assinada pelas iniciais R. B. de M., existe uma análise que observa o seu trajeto de sucesso ao ser lançado, até se transformar apenas em um documento:

Lido em seu tempo como livro de viagem e aventuras, de grande sucesso, traduzido para o holandês, o alemão e latim (a língua universal de então) nosso calvinista gozou de popularidade até o século XVIII. Outros viajantes, outras terras exóticas de selvagens, e outras preocupações também vieram desviar a atenção dos amadores de histórias e aventuras. Com os anos que passavam Léry perdia a atualidade e, de livro para o grande público que era, foi, aos poucos, ficando documento para eruditos e historiadores.

Esse trajeto de livro que atraiu um grande público a um documento de época é um aspecto que, ao confrontá-lo com o *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno, torna perceptível que a realização da fauna do autor brasileiro está distante de qualquer tentativa de documentação etnográfica, apesar de se nutrir também desse universo de Léry como procedimento literário. Bueno faz o caminho inverso, usa a imaginação para operar a taxonomia e, dessa forma, borra as cartografias e os mapas, reconfigura os lugares em que se situa esse novo mundo. Sob esse prisma, a leitura de Maria Esther Maciel a respeito do autor trata dessa cartografia acidentada:

Ele [Bueno] parece nos dizer, à feição de Octavio Paz, que nós, latino-americanos, somos e não somos Ocidente, visto que a ocidentalidade da América Latina não se define senão pela via do paradoxo. Somos ocidentais pela força da geografia, das cartografias, das caravelas e da modernização. Não o somos, porque nosso lugar na história cultural do Ocidente inscreve-se nas margens e nos desvãos dessa mesma história, está dentro e fora do mapa que nos circunscreve. (MACIEL, 2008a, p. 41)

A descoberta de terras longínquas, durante muito tempo, há séculos atrás, tinha como objetivo a chegada à Ásia e ao Oriente em geral. Lendo sob essa ótica a questão de uma fauna insólita existente sob o sol do continente latino-americano e, em torno dessa cartografia, precisamente em termos de localização, não seria incomum afirmar que, para diversos viajantes-etnógrafos, o continente da América talvez fosse mais um oriente a ser desbravado, domado e conquistado.

Voltando a Jean de Léry, este afirmou que só tomou a decisão de publicar seu livro para desmascarar Thévet, pois este foi um refinado mentiroso e um imprudente caluniador (LÉRY, 1980, p. 32). No entanto, Léry fará descrições de animais tão fantásticos quanto Thévet, como no caso dos peixes-voadores, cuja imagem recorda o *Agôalumen* de Bueno:

Desde então tivemos mar calmo e vento tão propício que fomos impelidos até três ou quatro graus aquém da linha do Equinocial. Nessas paragens apanhamos muitos golfinhos, dourados, albacores, bonitos e boa quantidade de outras espécies de peixes, além de peixes voadores cuja existência sempre julgara ser petra de marinheiros e que na realidade é certa. (...) E como acontecia frequentemente baterem alguns nos mastros de nossos navios facilmente os apanhávamos nos

convés com as mãos. Este peixe conforme o que observei na ida e na volta é de forma semelhante ao arenque, embora um pouco mais comprido e redondo; tem pequenas barbatanas nas faces, asas imitantes às de um morcego, quase tão grandes quanto o corpo, e é de muito bom paladar. (LÉRY, 1980, p. 67)

Existe uma diferença significativa entre o *Agôalumem* e os peixes-voadores, mas a maneira de ambos se movimentarem, saindo do mar para o ar é semelhante. Tal fato pode ter inspirado o próprio Wilson Bueno para a criação de seu animal fantástico. Outro fato é que o modo “etnográfico” da escrita de ambos se articula de tal modo que o texto de Wilson Bueno – entre a paródia e a ironia – atinge uma escrita que parece datar quase da mesma época. A tripulação à qual pertencia Léry, pela descrição do viajante, não só atestou a existência de um peixe-voador como também saboreou tal animal como uma iguaria, devorando um animal considerado anteriormente fantástico. Sob esse aspecto, a incorporação do animal fantástico por parte da tripulação representa um “efeito de real” que relatos anteriores baseados na descrição não tinham. Por isso, talvez, o caráter “etnográfico” de tais textos tenha uma grande contribuição para o *Jardim Zoológico* de Bueno que, mesmo assim, segue um caminho inverso, visto que em seus verbetes encontramos uma força de contato muito maior entre humanos e animais fantásticos, onde os corpos, imbuídos de uma diferença que os constitui, se tocam, têm relacionamentos sexuais, devoram uns aos outros, se chocam.

Sob o signo da água, diversos navegadores e viajantes-etnógrafos tiveram iluminações, visões e delírios, dos quais se formou uma linha tênue entre o que era documentado e estabelecido como verdade ou o que era pura fantasia, pois, na vida incerta dessas descobertas, tudo estava entrelaçado, tudo podia acontecer:

Da existência de pessoas que se sustentavam de água, exclusivamente, ninguém podia duvidar, à vista de tantas testemunhas corroborantes. Quem também se atrevia a contestar uma legião de doutos quando todos concordes admitiam a existência de homens e mulheres marinhos? (TAUNAY, 1998, p.189)

Assim, uma nova documentação endossava de outra maneira a autoridade de grandes nomes das ciências naturais, como Plínio, o Velho, Eliano, Pausânias, entre outros; documentação esta em que se insere, hoje, *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry. Wilson Bueno, portanto, aproveita-se dessa documentação para inseri-la ficcionalmente em seu verbete *Agôalumem*:

A crer nas crônicas lusitanas, não há nem haverá como o *Agôalumem*, ao modo de um impossível lagarto transmutado em dragão, animal transparente e da cor da água, a exhibir, triunfante, seja no fantástico voo ou no mergulho ao fundo, o seu esplendor de água-viva, o cegante celofane de sua líquida textura e, dentro dele, no ventre do

Agôalumem, feito um milagre proverbial e de grande generosidade, borbulhas e conchas, peixes e gerânios, hipocampos, imponentes arraias, o mistério de todo um mar de sargaços. (...)

Um espetáculo que o cartógrafo lusitano Agamenão de Cunha deixou para sempre grafado em toscos cadernos de desenho, hoje praticamente destruídos pelo tempo, um dos tesouros da Biblioteca Nacional de Lisboa, e entre aqueles documentos só acessíveis após espessa e quase intransponível barreira burocrática. Os que chegaram até eles, aos documentos, chegaram também à primeira anotação gráfica do Agôalumem, ali onde se vê o monstro com dois pares de asas, exagerado em continente e com o mar inteirinho dentro dele. (BUENO, 1999, p. 30-31)

O autor, à maneira de um viajante português, anota detalhadamente as informações sobre os documentos que guardam uma imagem – irrepresentável? – do *Agôalumem*. Um animal fantástico transparente que, quando saía do mar, transpunha os seus segredos no ar, em seu corpo transparente. Desenhar um animal de corpo transparente, com o mar e seus segredos em seu interior, equivaleria a desenhar, portanto, o mar no ar e dessa forma no corpo de tal animal não se apagariam as fronteiras entre um e outro? Nesse trecho do verbete citado, Wilson Bueno retrata um desenho que representa o *Agôalumem*, cujo acesso a tal documento é como o próprio animal, praticamente impossível.

Além dos relatos de animais fantásticos assustadores, existia ainda certo maravilhamento diante de outros, cuja existência duvidosa podia ser comprovada por tais viajantes, e sob esse aspecto, o *Agôalumem* pode se situar entre o estupor e a admiração, como podemos constatar em outro fragmento do mesmo verbete de Bueno:

O terror de tê-lo visto de frente é que, maravilhados, e amolecidos, os marinheiros costumavam não experimentar de novo o grande mar, tocados de uma angústia que os alienistas da época diziam ser a vertigem de quem tivesse visto, a pleno sol, um monstro de água e melancolia. Homens rudes, passavam a temer a mais inocente lagartixa, o que constituía suprema desonra muita vez punida com a morte. Há relatos de que nas noites pesadelares, noites hoje velhas de mais de cinco séculos, os navegadores, a sonhar alto, deliravam, chamando, incessantes, de seus catres, o Agôalumem, de “maravilha” – “Ó maravilha”, “Ó maravilha”, “Ó maravilha”... (BUENO, 1999, p. 32)

O delírio dos navegantes tratados por Wilson Bueno, “Ó maravilha”, “Ó maravilha”, “Ó maravilha...”, sugere uma determinada atração existente no mundo antigo e no mundo medieval pelas terras ainda inexploradas (ECO, 2007, p. 116). Armelle Le Bras-Chopard (2000, p. 171, tradução nossa) anota essa característica referente a “bestas selvagens”: “As representações de animais selvagens vão especular outras áreas: a admiração ou o medo...” Como se o temor diante do desconhecido tentasse revelar um segredo da natureza, mas que ele permaneceria – e permanece – ainda como enigma.

Assim as pessoas, entre medo e admiração, conviviam com uma fauna heteróclita, legado das descrições e documentos mais longínquos. O fascínio, porém, chegava a exercer – e a nutrir – um poder sobre as narrativas que circunscreviam tais animais. Como afirma Umberto Eco (2007, p. 116), existia ainda “a tensão atônita com que os leitores daqueles livros (os bestiários) fantasiavam todas aquelas maravilhas”. Os monstros nem sempre eram ameaçadores e assim exerciam fascínio:

Embora certamente não fossem considerados exemplos de beleza, nem todos estes monstros eram percebidos como perigosos. Sem dúvida eram temíveis o Basilisco, de hálito envenenado, a Quimera de cabeça de leão e corpo metade dragão, metade cabra, a besta leucrococa (de corpo de asno, traseiro de cervo, coxas de leão, pés de cavalo, um chifre bifurcado, boca talhada até as orelhas da qual saía uma voz quase humana e um único osso no lugar dos dentes) ou a Manticora (com três fileiras de dentes, corpo de leão, rabo de escorpião, olhos azuis, carnação cor de sangue, silvo de serpente). (ECO, 2007, p. 116)

É partindo desses outros corpos que as reflexões de Michel de Montaigne, no ensaio “Apologia de Raimond Sebond”, ressaltam essa diferença entre seres monstruosos e híbridos com os seres humanos, reflexão essa que o faz pensar nos possíveis erros da descrição da própria espécie humana:

A acreditar-se em Plínio e Heródoto, existem, em certas regiões, homens que quase não se assemelham a nós. Em outras participam, pela sua conformação bastarda, do ser humano e do animal. Haveria regiões onde os homens nascem sem cabeça, com os olhos e a boca no peito; outras onde cada indivíduo reúne em si ambos os sexos; outras onde os homens andam de quatro; outras onde têm um olho na testa e cuja cabeça se assemelha à do cão; outras onde a parte inferior dos seres que vivem dentro d’água se parece com a de um peixe; outras onde os homens têm a cabeça tão dura e a pele da fronte tão resistente que o ferro não fere; outras onde eles não tem barba; outras onde o fogo é desconhecido; e há ainda regiões onde o esperma do indivíduo é preto; e, outras mais, onde o homem se transforma naturalmente em lobo ou em mula e volta a ser homem. Se tais asserções são exatas e se, como diz Plutarco, em alguns lugares da Índia há homens sem boca que se alimentam respirando certos perfumes, quantos erros se deparariam em nossas descrições da espécie humana? (MONTAIGNE, 1962, p. 247)

Seria a partir das contribuições de uma linha taxonômica e de uma *episteme* europeia que o homem se instituiu como uma instância que encerra o seu poder e sua clara separação das demais espécies, inclusive dos seres híbridos, cujos corpos, de alguma maneira, portam uma semelhança com esse homem e ainda assim são classificados em alguma subespécie, para a indignação de Michel de Montaigne? Da lista de seres que derivam de Umberto Eco e de Michel de Montaigne, poderíamos imaginar – e incluir – o *Agôalumem* e outros seres contidos das narrativas de Wilson Bueno, onde o autor de *Jardim zoológico* não

busca uma totalidade de catalogação e, nesse mundo, onde a convivência do homem com esses seres é “natural”, o homem também não é um ser superior que se institui como tal e domina o Outro (ou o confina) dentro de um jardim zoológico.

3.3 As armadilhas do zoológico

Visitar o jardim zoológico é um programa propício para toda a família. É ali que os pais explicam aos filhos particularidades sobre cada animal e onde todos aprendem juntos sobre a fauna (e a flora) por intermédio de placas que contêm o nome do animal e informam resumidamente sobre a região habitada por outros da mesma espécie. O nome do animal é duplo, popular e científico – grafado em latim, para manter o antigo sistema de classificação do qual todos são tributários – e ainda pode haver alguma outra particularidade de sua vida, da espécie que ele ali representa. O contato é feito com toda segurança, pois existem jaulas, grades de ferro ou um grande fosso que mantém a distância e mantém a salvo um domingo, um feriado ou uma efeméride que possibilite o encontro e o lazer da família. Frente a esse quadro, pouco se tem a argumentar em relação a uma atividade instrutiva e corriqueira da família. Pouco?

A jaula, as grades de ferro ou um grande fosso mantêm a distância entre os seres humanos e os animais. Distância essa eliminada no *Jardim zoológico* de Wilson Bueno, assim como toda a possibilidade de um passeio edificante e instrutivo para quem nele adentra. Mesmo com a ausência de jaulas, o fosso que separa o homem do outro, o animal, é visível, e Bueno, nesse limbo, cria animais que não caberiam em nenhum espaço físico de um jardim zoológico, muito menos em uma fábula de Esopo ou La Fontaine, pois mesmo que Bueno os cite, seu procedimento mais parodia e ironiza uma fábula do que repete suas lições e avisos à humanidade. É com um gesto de esvaziamento da fábula e desses espaços e práticas institucionais do zoológico que o olhar contemporâneo de Bueno rompe as jaulas e as grades, como podemos ler nas observações de Maria Esther Maciel:

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

O autor, portanto, esvazia de exotismo relatos de viajantes, alucinados com a diferença e, ao mesmo tempo, torna insólita e heteróclita a homogeneização do jardim zoológico como um espaço de confinamento do outro, o animal. Como desdobramento desse aspecto, Maria Esther Maciel, em *O animal escrito*, ao lançar um olhar sobre a zoologia contemporânea, depara-se com os “bestiários” de Wilson Bueno:

Já no caso dos bestiários do paranaense Wilson Bueno, especialmente no livro *Jardim Zoológico* (1999), o caráter fantástico é mais ostensivo, uma vez que seus bichos são um compósito de elementos mitológicos, lendas indígenas, referências culturais brasileiras e hispano-americanas. Híbridos, fronteiriços, os bichos de Bueno são marcados pelos cruzamentos transnacionais advindos do contato entre os países do continente sul-americano. (MACIEL, 2008a, p. 34)

É dentro dessa perspectiva que a “fauna inclassificável” de Wilson Bueno opera, de maneira anacrônica – mesmo inscrevendo-se em uma “ordem da *atopia*”, como afirmou Maria Esther Maciel, ao encontrar seu espaço institucional de existência no termo jardim zoológico (MACIEL, 2008a, p. 35) –, vide o próprio título do livro que se desmontará por si mesmo, no decorrer da leitura. Essa “ordem da *atopia*” não deixa de incluir também a ordem da heterotopia, à qual se referiu Michel Foucault, e o próprio “não-lugar” que a linguagem instaura para cada um dos animais do *Jardim zoológico*. Assim, essa questão também nos faz pensar esses limites da classificação, agora sob o prisma da organização tão própria ao zoológico como espaço institucional. Afinal, como Wilson Bueno organiza o seu insólito zoológico? Antes de qualquer tentativa de responder a essa pergunta, é preciso pensar esses limiares da representação, sobretudo pelo que Michel Foucault escreveu sobre “a organização dos seres” em *As palavras e as coisas*:

A partir de Jussieu, de Lamarck e de Vicq d’Azyr, o caráter, ou antes, a transformação da estrutura em caráter vai basear-se num princípio interno, irreduzível ao jogo recíproco das representações. Esse princípio (ao qual corresponde, na ordem da economia, o trabalho) é a *organização*. (FOUCAULT, 2007, p. 311)

Dessa organização comentada por Foucault o caráter classificatório opera uma mudança fundamental com os textos aqui analisados pois, se antes a linguagem se constituiu como a nomeação do visível, segundo o filósofo francês agora, para ter uma organização, uma hierarquia entre seres, ela será ordenada por características invisíveis. Assim, os textos com os quais estamos lidando – *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges e *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno – não passam por tal critério taxonômico, inclusive porque existe um verdadeiro jogo entre as estruturas visíveis dos animais, citações de outros autores e

registros de outras épocas que se “organizam” – uma vez que, enquanto verbetes, eles se estruturam de um outro modo, pelo viés da montagem. Sobre o primeiro princípio de organização aqui citado, Foucault mais uma vez argumenta: “Vê-se que o caráter já não é diretamente extraído da estrutura visível e sem outro critério senão sua presença ou ausência; funda-se na existência de funções essenciais ao ser vivo e nas relações de importância que já não procedem apenas da descrição” (FOUCAULT, 2007, p. 312).

A descrição de animais fantásticos é um elemento muito importante. É, na verdade, toda a base, desde Aristóteles, passando por Plínio, o Velho, passando pelos bestiários medievais e relatos de viajantes até a produção literária mais contemporânea, como a de Wilson Bueno. Então, é aqui que a diferença de Borges e de Bueno entre tais livros se constitui radicalmente, pois, com a afirmação da ciência moderna, os fundamentos que uniam história natural e linguagem, agora se distanciam da perspectiva de reduzir uma distância, “para conduzir a linguagem o mais próximo possível do olhar e, as coisas olhadas, o mais próximo possível das palavras” (FOUCAULT, 2007, p. 181) e, agora diferem sob a ótica da necessidade de organizar os seres, para, assim, classificá-los. No que diz respeito à classificação dos seres, a linguagem retornará a operar a partir do invisível:

Classificar, portanto, não será mais referir o visível a si mesmo, encarregando um de seus elementos de representar os outros; será, num movimento que faz revolver a análise, reportar o visível ao invisível, como à sua razão profunda, depois de alçar de novo dessa secreta arquitetura em direção aos seus sinais manifestos, que não dados à superfície dos corpos. (FOUCAULT, 2007, p. 315)

Animais como o peixe-voador, descrito por Jean de Léry, ou o *Agôalumen*, descrito por Wilson Bueno, não portam um traço de invisibilidade necessário para a ciência – como se reproduz a estrutura interna do seu corpo, etc. –, evidenciando, assim, o seu caráter. Consequentemente, o que mais esses animais fantásticos marcam é a constituição de seu corpo exterior, como observou Susana Scramin ao mostrar que Bueno parece se aproveitar desse desenvolvimento taxonômico da ciência para compor inadequados seres inautênticos: “Mesmo inadequados, mesmo inautênticos, as plantas, os animais, os artefatos culturais e seres humanos emprestam seus fragmentos para a composição da montagem de mais um ser inautêntico” (SCRAMIN, 2007, p. 137). Cabe então a pergunta para marcar uma diferença das escritas de Wilson Bueno e Jorge Luis Borges sob o critério da classificação científica: a escrita compõe, portanto, seres inautênticos frente à taxonomia da ciência que procura autenticar espécies e seres para assim ordená-los de acordo com seus critérios de classificação?

Por isso, como também argumentou Maria Esther Maciel, o *Jardim zoológico* de Wilson Bueno se insere na ordem da *atopia*, do não-lugar da linguagem – sem excluir aí uma heterotopia –, onde o que é visível assume uma importância para a montagem do livro, tal como afirmou Scramin:

Os fragmentos dos animais que compõe o jardim não são passíveis de uma classificação científica, tornando ainda mais complicado pensar no jardim zoológico moderno, cujo princípio organizador é a catalogação em espécies, subespécies, famílias etc. O procedimento de composição desses seres imaginários é o da montagem. (SCRAMIN, 2007, p. 136)

O *Jardim zoológico* de Bueno situa-se, portanto, entre um bestiário e um jardim zoológico. Seus verbetes atingem descrições que ultrapassam a acepção de um bestiário, por conter certa etnografia (real, imaginária?), ao mesmo tempo em que o seu princípio organizador – o da montagem – difere dos critérios de organização do zoológico, baseado em princípios da ciência moderna, conforme descrito anteriormente por Michel Foucault. Os animais de Wilson Bueno, como descrito em alguns verbetes, situam-se entre a existência e a inexistência, como no caso dos *guapés*:

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

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

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

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

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

De imediato é possível lembrar o micro-cão *Brinks* da narrativa *Mar Paraguayo* – seria ele um *guapé* domesticado?, um micro-cão de estimação da marafona do balneário? Ou pode-se argumentar que Wilson Bueno segue um caminho inverso ao do homem tal como argumentou Michel de Montaigne (1962, p. 251): “Como o homem é insensato! Incapaz de forjar o mais microscópico animal, faz deuses às dúzias!”. Os animais ínfimos são mais difíceis de serem criados do que deuses porque o homem, insistindo no princípio de

Montaigne, prefere criar o que está além de si para se equiparar a ter que se “reduzir” a seres de menor importância à sua existência. Eis um limite no qual o homem está inserido, entre duas invisibilidades: a primeira de grandes deuses e a segunda de animais microscópicos. Inclusive porque parece que não há espaço em um jardim zoológico para animais de tal porte, sendo esse, assim, um encontro impossível.

Nesse aspecto, as reflexões de John Berger tratam dessas impossibilidades de encontro do homem com os animais – qualquer que seja o seu tamanho – dentro de um zoológico, ainda no momento do surgimento deste:

Os zos públicos apareceram no início do período que assistiria o desaparecimento dos animais da vida cotidiana. Esses zos, aonde vão as pessoas para se encontrar com os animais, para observá-los, para vê-los, são, na realidade, monumentos à impossibilidade de tais encontros. Os zos modernos constituem o epitáfio a uma relação que era tão antiga como o homem. Frequentemente isso não é visto desta perspectiva porque ninguém se questiona adequadamente sua existência. (BERGER, 1987, p.23, tradução nossa)

Com o título *Jardim zoológico* Bueno parece questionar a existência de tal lugar, dispondo também a dúvida sobre a existência dos diversos seres que, nesse sentido, aí estão contidos. John Berger expõe que os zoológicos surgem justamente no período em que os animais estavam desaparecendo da vida cotidiana do homem (seja com a crise do *animal-máquina* ou com a crise do espaço rural), e quando surgem, os zos tentam se afirmar como possibilidade de encontro do homem com o animal ou, ampliando a hipótese, do homem com a natureza selvagem – mas que esse encontro, quando muito realiza, é o encontro do homem com a domesticada natureza selvagem. Ainda segundo Berger (1987, p. 23, tradução nossa): “No momento de sua fundação, o zoo de Londres, em 1828, o *Jardin de Plantes*, em 1793, o zoo de Berlim, em 1844, aportaram um prestígio considerável a estas capitais.” O Novo Mundo, nesses séculos, ainda se inscrevia na ordem do exótico, do diferente e do assombroso. É possível perceber que o que conhecemos como o formato moderno de jardim zoológico traz, desde a Antiguidade, “estruturas” de utilização dos animais para a constituição de um saber. E arriscamos afirmar que o zoológico desempenha o papel de uma exegese contemporânea fabular sobre os animais ali expostos para situar o homem em si mesmo.

Daí, dentro do zoológico, isolados de seus ambientes e tendo apenas um breve recorte do *habitat* entre jaulas, os animais perdem a naturalidade de seus instintos mais básicos de sobrevivência, pois dependem de um criador para se alimentarem e com ele constroem uma relação de dependência. O estado de pleno confinamento em que esses animais estão altera seu comportamento e sua movimentação: geralmente as pessoas se

perguntam, em frente a algumas jaulas, no ensolarado domingo familiar, quando os animais praticamente não se movem – “ele está morto?” “por que ele não se mexe?”

No *Jardim zoológico* de Wilson Bueno acontece justamente o contrário. Os animais estão soltos, dançam, atacam, se matam, são abatidos, se chocam contra outras superfícies, vigiam o sono de outros seres, vibram na ausência de luz, são invisíveis, efêmeros ou quase não existem. Estão vivos em plena escrita e, sob esse aspecto, podemos dizer que estão mais vivos do que várias espécies de animais da “zoologia de Deus”, para utilizar um termo borgiano, contidas em um zoológico.

A grande maioria desses animais do zoológico de Bueno pertence a uma fauna sul-americana. Parece que, com um posicionamento crítico diante de relatos de viajantes entre os séculos XVI e XVIII, o escritor parece perguntar: “então é uma fauna insólita que vocês querem?” E pela escrita radicaliza todos esses relatos, cria, inventa ou reelabora fatos que durante séculos foram verossímeis no Velho Mundo, através de livros que eram um verdadeiro sucesso entre a população europeia, desejosa de conhecer as barbaridades do novo mundo. É aqui que o caráter fantástico e híbrido dos animais de Wilson Bueno possui uma força política, pois sua escrita atinge dois elementos fundamentais e míticos do Velho Mundo: “unidade” e “pureza”.¹⁹ Do *Mar paraguayo* aos “bestiários”, os livros de Wilson Bueno tocam o ponto que tanto assombrou os viajantes-etnógrafos, escritores, filósofos, pensadores e diversas pessoas do continente europeu: o “Outro”, o “diferente”, também tocado por Jorge Luis Borges através do *Baldanders*. Por mais que existisse uma série de bestiários e criaturas híbridas no continente europeu, seus registros estavam em uma zona da fronteira, da distância. Isso ocorre desde Aristóteles, que escreveu boa parte do seu tratado zoológico baseado nos relatos dos sábios que acompanharam Alexandre, o Grande, na sua expedição à Ásia, fato registrado por Plínio, o Velho:

O rei Alexandre-o-Grande, desejoso de conhecer a história natural dos animais, confiou a realização deste estudo ao homem mais conhecedor nas diversas ciências, Aristóteles. Pôs então sob sua orientação, por toda a Ásia e Grécia, vários milhares de homens que viviam da caça, da criação de aves, da pesca, ou que mantinham viveiros, rebanhos, colmeias, tanques, aviários, de modo a que nenhuma espécie escapasse ao conhecimento. Depois de interrogar esses indivíduos, Aristóteles escreveu cerca de cinquenta volumes sobre os animais. (SOUZA E SILVA *apud* ARISTÓTELES, 2006, p. 14)

¹⁹ Silviano Santiago anota essa questão em “O entre-lugar do discurso latino-americano”: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

De fato, o problema político do lugar de onde se fala e de onde se detém o conhecimento não é novo. A tentativa de esgotar um conhecimento, como enfrentou Aristóteles no gesto de catalogar todas as espécies de animais do mundo, é irrealizável porque é ilusório chegar a uma totalidade do universo. Sob esse aspecto, as invenções zoológicas de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno criticam justamente esse tipo de procedimento, dispondo em pequenos livros um universo que não atingirá tal totalidade. É por isso que, na América Latina, esse ato exaustivo de catalogar é paródico, com uma predominância do elemento híbrido. Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso-latino americano”, se vale justamente desse caráter híbrido para argumentar sobre essa alteração de “unidade” e “pureza”, citada anteriormente:

No novo e infatigável movimento de oposição – de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores –, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso. Esses códigos perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina. (SANTIAGO, 2000, p. 15-16)

Com a dissolução de conceitos como os de “unidade” e de “pureza”, alteram-se dois gestos tais como “falar” e “escrever” pois, ainda na leitura de Silviano Santiago (2000, p. 17), “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.” Prova de tal hibridismo são as *yararás*,²⁰ um dos animais do zoológico latino-americano de Wilson Bueno:

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

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

O sexo das *yararás* é uma fenda oblíqua ao meio de seu coleante corpo de jiboia. Ali os homens jovens são felizes. (...)

As *yararás* enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam, os duros mamilos intumescidos e o abrasado calor à altura da pélvis, *yararámichimira 'ytotekemi*, de um modo ritmado e contínuo, *yararámichimira 'ytotekemi*, até a síncope, *yararámichimira 'ytotekemi*, a síncope com que pela quinta vez decaem do paraíso. (BUENO, 1999, p. 51-52)

²⁰ Yará não é um termo criado por Wilson Bueno, trata-se de uma espécie de cobra que prevalece na América do Sul.

A própria “língua” se movimenta sem pureza e unidade e, com muita sensualidade, é português, tupi, com alguma influência do espanhol da fronteira, trazendo ainda certa dicção do *Mar Paraguayo*. O corpo aqui também está destituído de pureza e unidade que, tal como entre os seres humanos, está no modo sexuado de reprodução, pois o verbete acompanha o próprio movimento sexual – ritmado e contínuo – que atinge uma síncope após repetir musicalmente um refrão tupi. Nesse verbete, Wilson Bueno põe em questão a forma humana por meio de um acasalamento diferente. De dois seres diferentes, nasce um terceiro²¹ – o que impossibilita qualquer organização ou catalogação de cunho natural-científico –, e o que existe, na verdade, é uma fusão entre homem e animal da qual a preponderância não é da ordem racional, própria do homem. A respeito especificamente desse verbete, Susana Scramin comenta os traços de tais justaposições:

Encontram-se, dessa maneira, justapostas as lendas da Cobra-grande da Amazônia, da cobra emplumada do leste do Paraguai, território de confinamento não somente de culturas, mas de confinamento geopolítico, portanto, confinamento de “entidades”, e a sua versão chilena que oferece atributos à sua descendência monstruosamente anômala em si mesma de um cão em fúria que reage mais por vingança contra o destino que os homens impuseram à sua mãe e a sua descendência. (SCRAMIN, 2007, p. 134)

Notadamente, os livros *Jardim zoológico* e *Manual de zoofilia* possuem, sob o aspecto político, uma força. Primeiro, pelo fato do escritor criar animais de corpos complexos, híbridos, que põem em dúvida sua “unidade”. Em seguida, pelo fato de existir uma pluralidade linguística, inscrevendo tais animais nas “contaminações” entre dialetos ameríndios, o tupi e o portunhol da fronteira, destituindo a língua portuguesa de toda sua “pureza”. Nesse aspecto, Wilson Bueno mais uma vez se aproxima de Jorge Luis Borges, quando o autor argentino adota em diversos pontos de sua obra o *criollismo* da baixa cultura Argentina.²²

Sob tal proximidade, em relação à própria tradição na América Latina, Bueno por sua vez incorpora Borges em um de seus verbetes, os *nácares*:

²¹ A recorrência a um terceiro ser, nascido do ato sexual de dois seres distintos, é algo que marca bem a diferença entre as obras de Wilson Bueno e Jorge Luis Borges. Enquanto Borges pesquisa e cataloga seus animais na literatura universal, Bueno cruza os seres, mesmo que catalogados e cria um terceiro animal, diferente dos dois que anteriormente lhe deram origem.

²² Como anotou Beatriz Sarlo sobre essa questão do lugar, que muito bem pode dialogar com as considerações de Silviano Santiago: “Essa é a liberdade dos latino-americanos (assim Borges poderia ter respondido), construída sobre a consciência de uma falta. Ler toda a literatura do mundo em Buenos Aires e reescrever alguns desses textos é uma experiência incomparável à do escritor que trabalha no território seguro de uma pátria que lhe oferece uma tradição cultural menos problemática” (SARLO, 2008, p. 70).

Estes pequeninos monstros vibram em exclusivo na ausência de luz. Inteiramente nacarados, são do tamanho de um punho fechado de homem e agitam-se, na sombra, estrepitosos e muito leves. Há registros que dão os nácares, de par em par, saltitantes e inverossímeis, pululando os cantos das casas senhoriais ou dos velhos apartamentos. O escritor Jorge Luis Borges, zoólogo profissional, confidencia que, já inteiramente cego, certo entardecer em Maipú, chegou a ver nitidamente um casal de nácar entre o pé de uma mesa e a base de uma poltrona. Mexiam-se, invisíveis aos olhos – cheios de luz – dos que enxergavam e, segundo Borges, nunca jamais poderiam supor que os testemunhassem em sua ingenuidade escondida, os olhos leitosos de um poeta cego, às quinze para as seis de um demorado crepúsculo em Buenos Aires. (BUENO, 1999, p.27-28)

Aqui, diversos elementos se encontram. Borges é, na acepção de *O livro dos seres imaginários*, um ser imaginário. Jorge Luis Borges e Wilson Bueno se encontram, hoje, em um único lugar possível, o não-lugar da linguagem, da escrita. Os *nácares* são animais que praticamente só podem ser avistados na ausência de luz, por uma vibração. Aqui, além de relatar o fato biográfico da cegueira do autor argentino, Wilson Bueno vai além, dá o golpe na cultura retiniana, onde a visão ocupa o centro dos sentidos. O crítico argentino Nicolás Rosa sutilmente aponta um fio que pode conduzir a uma leitura dos animais de Borges e Bueno:

A sequência evolução, seleção, desenvolvimento orgânico, está prefixada nos antigos viajantes que construíam suas narrações tanto científicas quanto literárias – e o ser ambidestro era uma antecipação epistêmica da literatura chamada fantástica, de entes incongruentes, heteróclitos e quem sabe, heterotópicos, pois é ali de onde se podem ler os sistemas imaginários da época que presidem tanto a ciência quanto a escritura – “ouvidas” (Heródoto) e não “vista” (*de visu*), próprio dos séculos futuros. A mudança da audição à visão modificou todas as ciências da época, as exigências da realidade as colocou a prova. (ROSA, 2006, p. 191, tradução nossa)

Jorge Luis Borges e Wilson Bueno compartilham de uma linha tênue entre o ouvido e o visto. Aqui, os *nácares* trazem esta condição de todos os animais dos livros estudados, cujos seres só podem ser visíveis por uma invisibilidade própria da linguagem literária. Por mais que sejam ilustrados, retratados, é no texto que tais animais encontram a plena realização de seu ser, no “inverossímil”, termo comumente utilizado por Bueno, plenos de saberes e plenos de afetos.

Então, dentro dessa leitura, perguntamos em que medida essas escritas comportam saberes e afetos, pois não se trata apenas de organizar os saberes no enciclopedismo de Jorge Luis Borges e os afetos na zoofilia de Wilson Bueno. A questão proposta é a seguinte: em que ponto saber e afeto se entrelaçam no *Manual de zoología fantástica*, de Borges e no *Jardim zoológico*, de Bueno, de tal forma que seria impossível delimitar onde começa um e onde termina outro? É por esse caminho, então, que vamos seguir no próximo capítulo.

4 SABER E AFETO: A ZOOLOGIA DE BORGES E BUENO

Entrecruzar as zoologias de dois escritores situados na América Latina. Esse é um desafio que também será um exercício para, neste ato de aproximação, compreender suas diferenças. É assim que nos propomos a trilhar, no final desta pesquisa, as zoologias de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno: nos limites do saber e do afeto.

4.1 Os saberes e afetos de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno

Uma primeira leitura oriunda da relação entre os saberes e afetos nas escritas de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno poderia “organizar” os autores no seguinte horizonte de expectativa: os saberes de Jorge Luis Borges naturalmente se inscreveriam no seu gesto escritural enciclopédico, enquanto os afetos de Wilson Bueno, por sua vez, apareceriam a partir de um “devir” contido no movimento contínuo de suas “zoofilias”. Entretanto, ao organizar a questão dessa forma, direcionaríamos uma série de discussões para um fechamento previsto para essa leitura crítica, justamente porque seria até tautológico relacionar o saber a Borges e o afeto a Bueno. O desafio, portanto, é entrelaçar saber e afeto na escrita de ambos, sobretudo para tentar inscrever um traço da diferença entre suas literaturas, já que existe um afetivo gesto de catalogar que aqui os une.

No caso do escritor brasileiro, de modo mais imediato, pode-se dizer que há, ainda em uma primeira leitura, de sua parte, uma relação mais intrínseca com o mundo zoológico, como se ele escrevesse sob a pele do animal, exercitando justamente o que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de “devir-animal”,²³ ou seja, uma relação entre humano e inumano que não se define pela correspondência e muito menos pelos princípios de semelhança, imitação ou identificação (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 18), mas um “devir” que se

²³ Sobre o “devir-animal” convém ressaltar a desconfiança de Jean Baudrillard, em *Simulacres et simulation*, no que diz respeito à argumentação crítica dos filósofos em torno do que eles pensam em termos de uma “desterritorialização”. Assim prossegue Baudrillard sobre esse aspecto: “Eles tem servido, por sua vez, de metáfora pelas virtudes e pelos vícios, de modelo energético e ecológico, de modelo mecânico e formal na biônica, de registro fantasmático pelo inconsciente e, por último, de modelo de desterritorialização absoluta do desejo no ‘devir-animal’ de Deleuze (paradoxal: utilizar o animal como modelo de desterritorialização porque ele é por excelência o ser do território)” (BAUDRILLARD, 1981, p. 201, tradução nossa).

instaura pela ordem da aliança e do pacto. Segundo os filósofos, esse devir não faz parte simplesmente de uma identificação com um animal:

O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real (...) O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 18-19)

Aqui existe um aspecto delicado, mesmo que integre o plano da “relação” criado pela linguagem. E, talvez, a melhor leitura para essa quebra de uma ordem da filiação encontrada no “devir-animal” e pensada no plano da literatura, em Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, se encontre no livro *Outras inquisições*, de Jorge Luis Borges, na narrativa “Kafka e seus precursores”:

No vocábulo crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (BORGES, 1999b, p. 98)

Nesse aspecto, Borges abandona a filiação, estabelece relações ou “correlações” na ordem da aliança, do pacto, que o escritor traça em sua obra – afinal, “não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” – e, mais uma vez, em Borges encontramos elementos para uma operação crítica que, ao ser confrontada com o pensamento de Deleuze e Guattari, condensa as questões abordadas pelos filósofos dentro do universo da ficção. Assim, partindo desse “devir-animal” – mas não somente se pautando nele – é que vamos pensar essa relação na ordem da aliança que, da mesma forma, Wilson Bueno estabelece com a obra de Borges. Para percorrer esses saberes e afetos, Bueno, como leitor, trava um pacto com Borges e, quebrando até mesmo uma relação genealógica, suas zoologias podem ser consideradas no Brasil precursoras das zoologias borgianas, pois através de suas leituras se torna possível acessar com mais atenção as zoologias de Borges.

A partir de tais zoologias, o primeiro plano plausível para discutirmos é a questão da metáfora. Julieta Yelin, em tese intitulada *Historia de animales: la fábula y el bestiario en la literatura latinoamericana de la segunda postguerra*, apresenta um panorama da relação homem e animal pelo viés da metáfora:

A ideia de que a relação entre homem e animal é do tipo metafórica foi nas últimas décadas crescentemente desenvolvida e apoiada por historiadores da arte,

arqueólogos, antropólogos sociais, sociólogos e filósofos. Alguns sustentam, inclusive, que o animal foi a primeira metáfora do homem, e que, como se isto fosse pouco, essa primeira imagem foi provavelmente pintada com sangue animal. É uma hipótese sumamente potente porque liga o problema da representação do animal com o momento da ficção fundacional do humano – o da aquisição da linguagem, ou seja, da capacidade de metaforizar. A humanidade se inaugura no preciso instante em que se abre um espaço – metafórico – a respeito do animal. (YELIN, 2008, p. 103, tradução nossa).

Por mais que a metáfora tenha nascido da semelhança do homem com o animal, ela instituiu a diferença: sua linguagem. Com esta diferença instituída entre o homem e o animal, a metáfora “animal” se prolonga em um campo simbólico composto por heráldicas, signos zodiacos, brinquedos, estampas de roupas e até mesmo o jardim zoológico, entre outras representações. Neste lugar, o zoológico se encarrega de mostrar uma totalidade desse mundo selvagem – partido e perdido – ao homem enquanto espécie. O que reforça esse aspecto é justamente um artigo de John Berger intitulado “Animals as metaphor”. O referido artigo foi publicado no final dos anos setenta na revista americana *New Society*:

Aquilo que distinguiu o homem dos animais foi a capacidade humana de pensamento simbólico, capacidade inseparável do desenvolvimento da linguagem no qual as palavras não eram meros sinais, senão significantes de algo diferente de si mesmas. Contudo, os primeiros símbolos foram animais. O que distinguiu o homem dos animais nasceu de sua relação entre eles. (BERGER, 1977, p. 504, tradução nossa)

Conforme John Berger, foi de uma relação entre o homem e o animal que ambos se diferenciaram e, assim, a linguagem pelo viés do pensamento simbólico do homem se estabeleceria a partir de uma metáfora fundadora. Ainda no mesmo artigo, Berger expõe a seguinte hipótese: “se a primeira metáfora foi animal, isso foi porque a relação entre o homem e o animal é metafórica” (BERGER, 1977, p. 504, tradução nossa). A relação entre homem e animal torna-se viável enquanto metafórica por um paradoxo, pois enquanto homem e animal são próximos de diversas maneiras, por outro lado, eles vivem em mundos incomunicáveis. Quando afirmamos a existência de uma incomunicabilidade entre homem e animal, nos referimos ao acesso tanto a um quanto a outro pelo viés da linguagem; afinal, imaginamos o animal, por mais “real” que seja sua existência no mundo. Uma vez representado pela escrita, um animal “real” já é um animal ficcional. Então, fruto desta “metáfora fundadora”, a partir de Berger, talvez seja interessante ler que o primeiro sacrifício para a constituição da linguagem humana foi o animal. Tal sacrifício pode estar intrínseco à própria definição de metáfora, um modelo analógico de pensamento que identifica um objeto com outro,

inscrevendo um ou mais objetos nas qualidades do segundo.²⁴ É por isso que em um primeiro aspecto, dentro do *Jardim zoológico*, o animal, na própria linguagem, possui uma função que ultrapassa a metafórica, mesmo que o título de seu livro possa ser lido como uma metáfora.²⁵ Entretanto nos arriscamos, diante de tal leitura, a dizer que uma abordagem metafórica nos forneceria uma imagem fixa de um determinado animal. Para sair da própria metáfora, na leitura de Wilson Bueno, é preciso constituir um movimento que impeça a possibilidade de se fixar o animal em uma forma de organização, tal como esta foi definida por Michel Foucault em termos de constituição de uma *episteme*. É aqui, em virtude dessa organização para uma classificação (da metáfora) e de uma dificuldade de organização (metamorfose), que jogamos o metafórico contra o metamórfico. Desenvolvendo essa questão por intermédio de um exemplo, o jardim zoológico é um referente utilizado continuamente como metáfora, uma metáfora mais próxima de uma bestialização ou de situações de confinamento. Wilson Bueno, em seus animais-verbetes, faz jogos contínuos de transformação, faz da metáfora um ponto de partida para tal gesto, seus animais seguem em movimentos contínuos, cujo recorte nos faz deparar com o limite do verbete.

Assim, a operação crítica de Gilles Deleuze e Félix Guattari pode ser melhor compreendida a partir da constituição de animais em movimentos contínuos. Nesse aspecto, o grande desafio do *Jardim zoológico* de Bueno talvez seja arruinar a metáfora, figura de linguagem destituída de movimento, o que a torna mais viável de se encerrar geralmente nos limites da fábula. Nesse limite, o homem utiliza uma característica animal para criar analogias, para falar de si a partir de uma característica animal.

A analogia, definida por Michel Foucault, situa-se na ordem da semelhança, mesmo que imbuída de um novo uso, pois se trata de um “velho conceito, familiar já à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso se tornou provavelmente diferente”

²⁴ Nessa discussão nos valem do verbete “metaphor”, de Harmon, Holman e Thrall: “Uma analogia que identifica um objeto com outro e que atribui ao primeiro objeto uma ou mais qualidades do segundo” (HARMON, HOLMAN e THRALL, 2006, p. 320, tradução nossa).

²⁵ Nesse aspecto, no livro *A história da eternidade*, Borges possui uma pequena narrativa intitulada “A metáfora”, de onde reproduzimos o seguinte excerto que nos ajuda a compreender a questão da analogia suscitada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*. Assim nos diz Borges: “No livro III da *Retórica*, Aristóteles observou que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas diferentes; Middleton Murry exige que a analogia seja real e que até então não tenha sido observada (*Countries of the Mind*, II, 4). Aristóteles, como se vê, baseia a metáfora nas coisas e não na linguagem; os tropos conservados por Snorri são (ou parecem) resultados de um processo mental, que não percebe analogias mas combina palavras; a um ou outro podem impressionar (cisne vermelho, falcão do sangue), mas nada revelam ou comunicam. São, por assim dizer, objetos verbais, puros e independentes como um cristal ou como um anel de prata” (BORGES, 1998f, p. 421). A partir desse excerto, captamos a leitura borgiana da metáfora e pensamos sua relação com o fixo, com a “cristalização” de imagens. Tal leitura de cristalização pode ser matizada ainda pelo próprio étimo da metáfora: *metaphorá*, em grego, *meta* (trans) mais *phérein* (levar), sendo uma transposição, uma mudança de um sentido próprio para um figurado (FILIPAK, 1984, p. 24).

(FOUCAULT, 2007, p. 29). Essa diferença, segundo Foucault, acontece porque “o seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações” (FOUCAULT, 2007, p. 29). Mesmo que os animais de Wilson Bueno não se constituam de metamorfoses contínuas, o movimento de suas transformações e o hibridismo de seus seres – oriundos de lendas indígenas e do diálogo com outras literaturas, como a do próprio Borges – faz com que estejam constituídos em uma morfologia sem definição precisa. É aqui que essas transformações possuem relevância, pois vale ressaltar que o lugar da escrita de Wilson Bueno implode uma lógica do jardim zoológico. É aí que Bueno, a partir desse lugar-comum, elabora um outro incomum com uma fauna insólita, arruinando o zoológico como metáfora que ensina ao homem a vida natural dos animais.

Ressaltamos que a metáfora, no entanto, é um procedimento que foge a modelos esquemáticos, inclusive por ser praticamente inevitável na escrita, uma figura inerente a diversos modos de pensar. A discussão que aqui propomos é que, ao chocar o metafórico contra o metamórfico, a metáfora torna-se um ponto de partida para os movimentos contínuos da metamorfose. Com essa leitura, a metáfora não fica estanque em um conceito esquemático, sendo tanto dialógica quanto paradoxal. Inclusive porque se fizermos uma leitura refinada do “devir-animal”, esse movimento contínuo proposto por Deleuze e Guattari se torna metafórico. O animal é metáfora, mesmo o devir sendo um vetor para a metamorfose ou o movimento contínuo.

Octavio Paz, em *Conjunções e disjunções* (1979), trabalha com a metáfora na perspectiva da encarnação das imagens. Com isso, o crítico mexicano faz de tal figura de linguagem algo menos cristalizado:

Deste ponto de vista, a arte é o equivalente moderno do rito e da festa: o poeta e o romancista constroem objetos simbólicos, organismos que emitem imagens. Fazem o que faz o selvagem: convertem a linguagem em corpo. As palavras já não são coisas e, sem deixar de ser signos, se animam, *ganham corpo*. (PAZ, 1979, p. 18)

Neste limiar entre a metáfora e a metamorfose os animais aqui estudados literalmente ganham corpo.²⁶ E com este cuidado procuramos fazer uma leitura crítica de

²⁶ Modesto Carone, em *Metáfora e montagem*, também apresenta uma discussão que aborda nossas reflexões anteriores sobre a montagem, discussão esta que se aproxima das considerações de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (2007), articulação de leitura entre a montagem e o *bricoleur* que pretendemos desenvolver em estudo futuro. No entanto, Carone, concilia essa discussão temporariamente: “Outro fenômeno reconhecido normalmente como montagem em literatura é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes – ‘citações’ que passam a agir no corpo do mesmo poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos” (CARONE NETTO, 1974, p.

diversos verbetes do *Jardim zoológico*. Aqui a vida natural – não mais natural – é uma tentativa vã de registro por etnógrafos, que tentam descrever os últimos espécimes de animais já completamente extintos, como os “dagdas”:

O último dagda foi visto por volta de 1895, ao sul do Índico, na costa leste da ilha de Madagascar, pelo zoolótra francês Charles-Henri Lebault. Em seu diário de bordo, lamenta o cientista o então incipiente desenvolvimento da fotografia que o impediu registrar para a posteridade, dada a morosidade do processo, o impecável instante em que um dagda, sacudindo os compridos pelos, surgiu na praia e andou extenso trecho de areia, farejando o ar com o focinho em forma de flor, esfomeado e vociferante, atrás dos grandes buracos onde as tartarugas põem seus ovos. (BUENO, 1997, p. 43)

Existe uma impossibilidade de registrar, por parte do zoóltra, a imagem real de um “dagda”. O que mostra que a escrita de Wilson Bueno acentua seu caráter de movimento contínuo mesmo que, efetivamente, um animal não esteja em processo de metamorfose sucessiva. O animal “inexistente” parece fugir naturalmente à classificação do etnógrafo e, em linhas gerais, a qualquer prova da ciência. Parece que Bueno, dentro de uma invisibilidade própria da literatura, traz o que é plausivelmente visível – a um etnógrafo – e o transporta ao campo invisível da inclassificação, pois por mais que nos resvalemos de todo um saber em torno das possibilidades de classificar, o inclassificável será sempre o inclassificável.

Tal constituição de um outro saber implica uma relação diferente com os costumes na América Latina, fato que Wilson Bueno utilizou em suas respectivas catalogações. Entretanto, cabe uma pergunta: o que seriam esses costumes na América Latina? Silviano Santiago argumenta justamente para um desvio de norma:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Santiago ainda acrescenta que “sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Sob esse aspecto, Georges Bataille, em contribuição para a revista *Imán*, secretariada por Alejo Carpentier em Paris, no início dos anos 1930, escreveu a seguinte consideração para o dossiê “Conhecimento da América Latina”:

101). Tal efeito pode ser observado em modulações distintas nas obras de Borges (mais explicitamente) e de Bueno (de maneira menos explícita).

Se considerarmos, pois, uma parte tão vasta do mundo como é a América Latina, não importa tanto saber se os costumes que nela se encontram têm em si um valor humano excepcional; resultaria muito mais interessante observar quais seriam os elementos estranhos suscetíveis de corromper e destruir esses costumes. (BATAILLE, 1931, p. 12)

Poderíamos aproximar o pensamento de Georges Bataille das afirmações anteriores de Silviano Santiago sobre a América Latina no que condiz com “uma falsa obediência”, onde encontraríamos neste ambiente algo propício tanto para os verbetes quanto para os livros (do *Manual de zoología fantástica* para *O livro dos seres imaginários*) de Jorge Luis Borges e (do *Manual de zoofilia* para o *Jardim zoológico*) de Wilson Bueno. Essa leitura se distancia da clássica consideração de Michel de Montaigne sobre uma “pureza” existente no Brasil, que ele, possivelmente impressionado com a leitura de um livro de viagens como o *Diário de Colón*,²⁷ descreveu no início da colonização do país, em “Apologia de Raymond Sebond”:

Dizem que no Brasil as pessoas só morrem de velhice, o que se atribui à pureza e à calma do ar que respiram, e que, a meu ver, provém antes da serenidade e da tranquilidade de suas almas isentas de paixões, de desgostos, de preocupações que excitam e contrariam. Ignorantes, iletrados, sem lei nem rei, nem religião alguma, sua vida desenvolve-se numa admirável simplicidade. (MONTAIGNE, 1962, p. 218)

A ideia de uma vida pura, calma e tranquila se contrapõe aos “elementos estranhos” contidos nos próprios costumes. Estes últimos foram referendados nas notas, desenhos e relatos de outros viajantes que entraram em contato com o país entre os séculos XVI e XVIII, como discutimos no capítulo anterior. Entretanto, é preciso acrescentar algo sobre as relações desses relatos com o saber. Margarita Pierini, em “La mirada y el discurso: la literatura de viajes”, aponta justamente algumas leituras prévias que tais viajantes tinham ao percorrer a América Latina. Esse viajante, segundo a autora, “É, também, o possuidor de um saber prévio, que nasce de leituras anteriores como a do livro de Marco Pólo; e haverá de ‘ler’ a realidade a partir de expectativas já determinadas por elas” (PIERINI, 1994, p. 163, tradução nossa). Ou seja, existia a combinação da *episteme* e do imaginário, com a mesclagem dos bestiários da Idade Média a outras leituras para que se compusesse a formação de um saber pré-científico, o que modificava o modo de ver esse Novo Mundo:

²⁷ Segundo Margarita Pierini, sobre o conteúdo do referido *Diário*: “Seu texto, por outro lado, inaugura em nível temático uma série de modelos que para os olhos europeus serão desde então unidos à imagem de América: a natureza idílica, exuberante, paradisíaca; o bom selvagem, manso, quase irracional, que promete ser um bom servidor” (PIERINI, 1994, p. 163, tradução nossa). Vale ressaltar que o *Diário*, de Colón, é considerado o primeiro relato de viajantes pela América Latina.

O olhar do descobridor é um olhar “de cima”: é o dono do saber, o representante de um pensamento que se concebe como o único verdadeiro. Os outros, os homens que encontra em seu trajeto, são unicamente objetos de conhecimento, nunca se pode conceber-lhes como também sujeitos. (PIERINI, 1994, p. 163, tradução nossa)

Assim, o que Wilson Bueno faz é utilizar esses elementos para a desarticulação de tal *episteme*, operando com o imaginário que o circundava. Tal feito implica na construção tanto de uma linguagem pautada em um verbete que não informa, quanto no contraponto de um corpo a corpo entre viajantes, índios e animais contido no seu zoológico. Os verbetes de Wilson Bueno, ao contrário das jaulas de um zoo, não separam os animais, mas nos levam a nos deparar com a diversidade solta de sua fauna escrita, reforçando um entre-lugar para a geografia da América Latina.²⁸

Jorge Luis Borges, por sua vez, parte de outro caminho, pois para o escritor argentino parecia que a vida estava distante da experiência de um corpo a corpo, como assinala Alan Pauls:

A “vida”, então, tinha um caráter eminentemente corporal e começava a se definir pelo conflito, duas condições as quais as elegantes perplexidades metafísicas de Borges não pareciam dever-lhes em demasia. Viver era tocar, golpear, entrar em algum tipo de corpo a corpo, involucrar-se diretamente com as dimensões mais impuras da experiência. (PAULS, 2004, p. 35, tradução nossa)

Isso não quer dizer que, como volto a reforçar, os animais de Jorge Luis Borges não estejam em constante movimento ou destituídos de um “devir”. Os animais catalogados por Borges, por um caminho diverso do trilhado pelos animais de Bueno, possuem um corpo a corpo com a literatura, com a perplexidade metafísica. Era dessa forma que Borges se distanciava, aparentemente, das “dimensões mais impuras da experiência”. Aparentemente, porque esse é o grande movimento metamórfico nos animais catalogados por Borges, uma vez que são essas perplexidades metafísicas, encontradas comumente em Borges, que dão corpo aos seus seres, tais como os próprios “animais metafísicos”: “O problema da origem das ideias agrega duas curiosas criaturas à zoologia fantástica” (BORGES e GUERRERO, 1984,

²⁸ Silvano Santiago aponta a leitura da América colonizada como cópia e simulacro do mundo europeu: “A América transforma-se em ‘cópia’, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua ‘origem’, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como a única regra válida para a civilização” (SANTIAGO, 2000, p. 14). O que Wilson Bueno e Jorge Luis Borges fazem a respeito de tal imagem da América na ordem do simulacro é romper com essa cópia, instaurando um outro lugar, ou melhor, outros lugares – na leitura da heterotopia – dentro da América Latina.

p. 18, tradução nossa). As duas criaturas referidas por Borges são a “estátua sensível” de Condillac e “o animal hipotético” de Lotze.²⁹

Na questão aqui discutida, a primeira criatura é a que melhor exemplifica o ponto de partida de Borges para essa outra aproximação a uma impureza da experiência pousada no corpo. A história da origem desse animal é a seguinte: após Descartes ter professado a doutrina das ideias inatas, Etienne Bonnot de Condillac imaginou uma estátua de mármore “organizada e conformada como o corpo de um homem” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 18, tradução nossa). Essa estátua possuía uma alma que não tinha percepção e pensamento. E, aos poucos, começando pelo olfato, a estátua, na medida em que vai obtendo uma percepção, elabora o pensamento do mundo e isso vai se intensificando. Do olfato às faculdades de entendimento, a estátua chega à consciência, à noção abstrata de número e à noção de eu. “O autor”, precisa Borges, “conferirá depois a seu homem hipotético a audição, o paladar, a visão, e por fim o tato. Este último sentido lhe revelará que existe o espaço e que no espaço, ele está em um corpo” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 18-19, tradução nossa). Essa estátua, que aos poucos se transforma em um homem, parece ser um antecessor direto do movimento contínuo do *Baldanders*. É daí, da ideia, que Borges acessa o corpo, o toque, o contato e, por conseguinte, as formas paródicas de catalogação. Esse contato, por mais que se situe, segundo o próprio autor, como “metafísico”, trava dois pontos importantes: o movimento da transformação *do* homem, ou melhor, *em* homem (movimento que Deleuze e Guattari afirmaram não existir no outro livro que contém os referidos verbetes, *O livro dos seres imaginários*); e o fato de ser esse verbete o que melhor explicita uma trajetória do mundo das ideias à percepção corporal – individual, portanto – do mundo.

É por esses movimentos que se torna possível acessar um “devir” e, mais especificamente, um “devir-animal” na escrita de Jorge Luis Borges. Como, da mesma forma, iremos explicitar um pouco mais adiante a questão do afeto³⁰ existente nesse gesto de Borges, a partir do sonho. Georges Bataille, longe de simplesmente ilustrar a questão de Deleuze e

²⁹ Sobre o “animal hipotético” de Lotze, Borges apresenta apenas uma pequena descrição final no verbete: “A outra criatura suscitada pelo problema do conhecimento é o ‘animal hipotético’ de Lotze. Mais solitário que a estátua que cheira rosas e que finalmente é um homem, este animal não tem na pele senão um ponto sensível e móvel, na extremidade de uma antena. Sua conformação lhe proíbe, como se vê, as percepções simultâneas. Lotze pensa que a capacidade de retrair ou projetar sua antena sensível bastará para que o quase animal incomunicado descubra o mundo externo (sem o socorro das categorias kantianas) e distinga um objeto estacionário de um objeto móvel” (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 19, tradução nossa).

³⁰ Gilles Deleuze, em *Espinosa: Filosofia prática*, a partir de Espinosa trata da noção de “afeto” e “afecto”: “Observou-se que, em regra geral, a afecção (*affectio*) se referiria diretamente ao corpo, ao passo que o afeto (*affectus*) se referiria ao espírito: mas a verdadeira diferença não está aí; Ela existe entre a afecção do corpo e sua ideia que envolve a natureza do corpo exterior, por uma parte, e, por outro lado, o afeto que implica tanto para o corpo como para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir” (DELEUZE, 2002, p. 56).

Guattari do “devir”, nos aproxima de uma operação crítica nada fácil, sobretudo quando pensamos nessa criatura metafísica do verbete de Jorge Luis Borges. Em um de seus verbetes-críticos chamado *metamorfose*, escrito para a revista *Documents*, Bataille vai tratar do homem como uma prisão de aparência burocrática. Lendo este verbete após a leitura da questão do devir-animal e dos animais metafísicos, observamos como o escritor francês compõe essa relação homem-animal:

Animais selvagens. Com respeito aos animais selvagens, os sentimentos equívocos dos seres humanos talvez sejam mais irrisórios do que em qualquer outro caso. Há a dignidade humana (na aparência, acima de qualquer suspeita) mas não será preciso irmos ao jardim zoológico: por exemplo, quando os animais veem surgir a multidão de criancinhas seguidas por papás-homens e mães-mulheres. Apesar das aparências, o hábito não consegue impedir um homem de saber que mente *como um cão* quando fala de dignidade humana no meio dos animais. Porque em presença de seres *ilegais* e profundamente livres (os únicos verdadeiramente *outlaws*), a mais equívoca das invejas ainda leva a melhor sobre uma estúpida sensação de superioridade prática (inveja que se manifesta nos selvagens sob a forma de totem que se dissimula, de um modo cômico, nos chapéus com penas das nossas avós de família). Com tantos animais no mundo só perdemos isto: a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos que mal se diferenciam de pequenas bolhas formadas à superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os gabinetes, os bilhetes de identidade, uma vida de criados biliosos e, no entanto, sei lá que estridente loucura chega a parecer-se, durante certos desatinos, com a metamorfose.

Podemos definir a obsessão da *metamorfose* como uma violenta necessidade *que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidade animais*, que arrastam um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, deitar-se de barriga para baixo e começar a comer a comida do cão. Há, pois, em cada homem um animal fechado numa prisão como um forçado, e também há uma porta; se abrirmos essa porta, o animal corre para fora como o forçado que encontra a saída da prisão; e então, de um modo provisório, o homem cai morto e o animal comporta-se como um animal sem preocupação nenhuma de provocar admiração poética do morto. É neste sentido que se olha para um homem como uma prisão de aparência burocrática. (BATAILLE, 1994, p. 104-105).

Essa necessidade de metamorfose do homem, descrita por Bataille, parece arruinar sua “figura humana” dotada de saber positivo que impõe uma clara força de separação e, assim, de dominação que subjuga o Outro, como apresentamos em algumas reflexões de Jacques Derrida sobre os animais. Como se para instituir seu saber fosse necessário confinar e organizar toda uma fauna em um espaço como o jardim zoológico. Saber esse que talvez tenha sido o único revestimento que pudesse conferir permanência à espécie humana. Michel de Montaigne, ao abordar a vida nua do homem, parece ampliar essa sua dimensão da necessidade de metamorfose:

Dizem essas queixas que o homem é o único animal abandonado nu sobre a terra nua. Chega amarrado, arrojado, e para se armar e se defender precisa recorrer aos despojos de outrem. A natureza revestiu todas as criaturas de carapaças, casca, pelos, lã, espinhos, couro, escamas, seda, segundo suas necessidades; armou-as de garras, dentes, chifres para o ataque e a defesa, ensinando-lhes ainda a nadar, correr, voar, cantar, ao passo que o homem não pode, sem aprendizado, andar, falar, comer. Apenas sabe chorar. (MONTAIGNE, 1962, p. 189)

Assim, foi o saber – vindo da própria experiência do aprendizado – que outorgou ao homem sua capacidade de distanciar-se dos demais animais. E, a partir do saber, é que ele instituiu o poder. Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault apresenta algumas dimensões da constituição de um saber:

Um saber é aquele de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que adquirirão ou não um estatuto científico (...) Um saber é também o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso (...) Um saber é também o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, são aplicados e se transformam (...) Finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidos pelo discurso. (FOUCAULT, 1972, p. 220-221)

É exatamente aqui que voltamos para o primeiro momento deste capítulo, quando o homem se diferenciou do animal pela utilização deste último como metáfora. Imprimindo a sobrevivência da espécie a partir desse gesto, o homem, pelo viés do saber, paradoxalmente foi se destituindo de movimento, de devir.

O desvio da formalização é algo muito ligado aos livros aqui estudados, pois eles sempre possuem um componente que não conclui uma forma. Ainda no mesmo texto, Deleuze argumenta: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida.” (DELEUZE, 2008, p. 11). Os animais de Jorge Luis Borges e de Wilson Bueno parecem não estar completamente formados. E mesmo Borges, ao descrever os “animais metafísicos”, ao descrever uma estátua que se transforma em homem, a descreve em vias de uma metamorfose, da alteração de um corpo. Por isso, ler também um outro verbete, como o “metamorfose” de Georges Bataille, nos leva a tocar na frágil relação atual entre o homem e o animal, na perspectiva do corpo e da frustração diante de qualquer tentativa de transformação, pois não basta se jogar ao chão para se alimentar de uma comida de cachorro para acionar um “devir-animal”. Neste ponto se torna compreensível a fala de Bataille do animal como um “forçado”, ou seja, como um prisioneiro dentro de uma Instituição chamada Homem.

4.2 Homem, instinto ou instituição?

Como insistir em uma relação de saber e afeto, para ler o *Manual de zoología fantástica* e o *Jardim zoológico*? E, ainda, como pensar que esse afeto possa ser desdobrável em um “afecto”, na acepção de Gilles Deleuze, na qual “o afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE, 1992, p. 224)?

Antes disso, é necessário esboçar algumas considerações sobre o homem para entendê-lo como uma instituição de poder. Em 1966, Gilles Deleuze publicou o artigo “O homem, uma existência duvidosa”,³¹ no qual analisa o livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, e dentre suas considerações ressaltamos o saber que suscita a questão do nascimento do homem: “Em quais condições as ciências do homem foram possíveis na forma do saber, ou qual é, verdadeiramente, a data de nascimento do homem?” (DELEUZE, 2005, p. 108). Essa pergunta marca bem a existência do homem, seu surgimento, assim como as ciências humanas, a partir do momento em que o homem tem a consciência de que sabe e, cada vez mais, esse saber se expande como conhecimento que gera uma capacidade mais arguta de identificar e identificar-se no mundo, tal como pode ser lido também no verbete animais metafísicos, do *Manual de zoología fantástica*. Isso traça uma relação do que poderíamos chamar de uma identidade do homem, definida desde os tempos de Aristóteles, do homem como um animal racional ou um animal político?

Para problematizar ainda mais a questão, em a *Arqueologia do saber* Michel Foucault elabora outros locais para o saber, uma vez que este não se localiza apenas na ciência: “O saber não está investido somente em demonstrações, pode estar em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas” (FOUCAULT, 1972, p. 227). É preciso destacar que, possivelmente, o saber contido em ficções e narrativas esteja imbuído de algo que não esteja ligado apenas ao homem como instituição – por mais que estejamos dentro de uma instituição chamada Literatura – e ainda mais, é por esse outro saber que se torna possível aproximar-se de um afeto. Ler próximo do afeto os movimentos (metamórficos) que os animais – de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno – são capazes de fazer é ler também pelo que eles são capazes de afetar:

³¹ Publicado em *Le nouvel Observateur*, Paris, em 1º de junho de 1966, p. 32-34, encontra-se reproduzido na coletânea *A ilha deserta* (DELEUZE, 2005).

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo: de outro lado, um corpo afeta outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. (DELEUZE, 2002, p. 128)

A partir de outro saber – ficcional, narrativo –, junto a essa capacidade de movimento pelo afecto de Gilles Deleuze, é que os livros aqui estudados podem apontar para uma etologia. Uma etologia no sentido indicado por Deleuze, como um dos ramos do saber que se define por afetos e por corpos, por homens e por animais (DELEUZE, 2002, p. 130). Esse avanço, que poderia gerar uma crise de identidade para o homem, talvez encontre outra leitura nas considerações de Deleuze e Guattari, pois o “devir-animal” não passa pela identificação, portanto não passa por um saber positivo. Este sim, paradoxalmente, põe o homem em crise, uma vez que para se diferenciar do animal, o homem avança nas diversas áreas do conhecimento para se afirmar. Assim, por que não ler a fauna de Borges e Bueno, imbuída deste saber narrativo, pelo afeto?

Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. (DELEUZE, 2002, p. 129)

Afinal, na medida em que se avança na afirmação de um determinado saber positivo, mais esse saber entra em crise. E de que afetos Jorge Luis Borges e Wilson Bueno são capazes em suas obras aqui estudadas? O que há de afeto também nesse estudo e nesse recorte? Por isso em relação a Borges, por mais que ele se inscreva como escritor na ordem do enciclopédico, da biblioteca – o que não deixa de ser uma realidade consensual em sua fortuna crítica –, um fato é inegável: seu saber afeta. Existe em seu “saber” algo que deixa suas catalogações fantásticas e imaginárias plenas de movimento, de “devir”. Seu saber é justamente o saber que põe em crise as formas de catalogação, as entradas tradicionais de dicionários e enciclopédias, e não é um saber positivo da ciência que visa classificar e organizar. É um saber que introduz caminhos ambivalentes, dúbios, bifurcados, que parodiam o discurso de um saber que faz com que o homem avance cada vez mais sua ordem de animal racional. É um saber próximo do devir, possível de ser encontrado na literatura e é fundamental para fornecer outros elementos para uma leitura de seus seres. Assim, o ponto ao qual queremos chegar, ao tratar desse “devir-animal” em Borges, é pensar essa ordem da diferença entre saberes, delimitada anteriormente por Michel Foucault em *Arqueologia do*

saber. Por isso existe outra proximidade do autor argentino com o que proferiram Deleuze e Guattari, pois:

Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 16)

O mesmo saber que constitui a organização do animal em espécies decorre do que também distingue o homem em grupos, o que, em uma leitura por um viés político, faz com que o homem, como instituição, denomine e justifique a animalidade – e o confinamento – de semelhantes da mesma espécie. Por isso é que, destituído de afeto, o animal acaba tendo um papel essencial para a formação de outros grupos humanos, os animalizados, como afirmou Armelle Le Bras-Chopard: “O animal desempenhará um papel essencial nesta estratégia que consiste a importar ao seu reino grupos inteiros de seres humanos” (LE BRAS-CHOPARD, 2002, p. 245, tradução nossa). A título de exemplificação, citamos o estudo de Michel Foucault, *A história da loucura* (2005), em que ele aponta a coincidência do surgimento dos zoológicos com o confinamento de tal grupo considerado “louco”:

O fato negativo que é “o louco ser tratado não como um ser humano” tem um conteúdo bastante positivo; esta inumana diferença tem, na realidade, valor de obsessão: suas raízes estão nos velhos temores que, desde a Antiguidade e sobretudo desde a Idade Média, deram ao mundo animal sua estranha familiaridade, suas maravilhas ameaçadoras e todo seu peso de abafada inquietude. No entanto, esse medo animal, que acompanha, com toda sua paisagem imaginária, a percepção da loucura, não tem mais o mesmo sentido de dois ou três séculos antes: a metamorfose animal não é mais o signo visível dos poderes infernais, nem o resultado de uma alquimia diabólica do desatino. O animal no homem não funciona mais como um indício do além; ele se tornou sua loucura, que não mantém relação alguma a não ser consigo mesma: sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano, mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua própria natureza. A loucura, em suas formas últimas, é, para o classicismo, o homem em relacionamento imediato com sua animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso. (FOUCAULT, 2005, p. 150-151)

É justamente na mesma época do surgimento e difusão dos jardins zoológicos que a animalidade manifestada no homem passa à imanência de uma perda da razão que o assola. Por isso, pela ausência de um *logos*, um homem pode simplesmente se tornar uma espécie confinada, assim como os demais animais em um zoo. O que se tornou no período mais uma forma de classificação zoológica para os homens não humanos, fatos que encontraram e encontram suas consequências até hoje.

Essas reflexões no âmbito político, voltadas para o animal, não nos distanciam dos livros *Manual de zoología fantástica* e *Jardim zoológico* e, ao mesmo tempo, distanciam os respectivos livros de uma redução a metáforas do político. Aliás, distante dos caminhos da fábula, encontramos nos animais de Jorge Luis Borges, mesmo que uma força mais literária, um problema de forma, uma configuração literária ambígua do animal, uma representação da qual sempre podemos desconfiar enquanto leitores. Em Bueno, a desconfiança seria de outra ordem, a da hibridização dos corpos e da instabilidade da língua. Em ambos os escritores, a linguagem literária possui uma potência de afecção, já que em todos os seus verbetes ela atinge os corpos, movimenta-os, afeta-os.

Indo em direção a outro limite, a loucura na Idade Clássica foi uma prática discursiva definida e configurou todo um saber (clínico) em torno de suas enunciações. Assim, Foucault se valeu para sua pesquisa de uma série de arquivos, de uma catalogação de anônimos confinados, de “animais” instituídos pelos discursos de um poder. Tal como Foucault argumentou, “não há saber sem uma prática discursiva” (FOUCAULT, 1972, p. 221); perguntamo-nos, assim, qual é a prática discursiva de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno para com a catalogação de seus animais?

Como desdobramento da hipótese pela qual Borges se caracterizaria, em um primeiro momento, por um saber literário sobre os animais, enquanto a literatura de Bueno estaria mais atravessada pelo afeto, por uma relação de pacto com diversos bichos, propomos uma vez mais que essa leitura seja matizada. Afinal, o saber de Borges é um saber que põe em crise a organização do mundo, enquanto Bueno, mesmo imbuído de afetos, lida com diversos saberes para a escrita de seus verbetes. Neste momento, um desafio que se impõe é indagar: o que é saber? O que é afeto?

Aqui nos aproximamos de outro texto de Gilles Deleuze, “Instintos e instituições”, contido na coletânea *A ilha deserta* (2005), pois quando tocamos na questão do saber e afeto em torno da relação entre homem e animal discutimos, inevitavelmente, estes dois aspectos:

O homem não tem instintos, ele faz instituições. O homem é um animal em vias de despojar-se da espécie. Do mesmo modo, o instinto traduziria as urgências do animal, e a instituição as exigências do homem: no homem, a urgência da fome devém reivindicação de ter pão. Finalmente, no seu ponto mais agudo, o problema do instinto e da instituição será apreendido, não nas “sociedades” animais, mas nas relações entre animal e homem, quando as exigências do homem incidem sobre o animal, integrando-o em instituições (totemismo e domesticação), quando as urgências do animal encontram o homem, seja fugir ou atacar escapar ou atacá-lo, seja para conseguir alimento e proteção. (DELEUZE, 2005, p. 28)

Por isso, nessa leitura de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno não é tão fácil pensar simplesmente o plano do afeto próximo ao do instinto e o do saber ao da instituição. Retomando o que disse Borges no prólogo do *Manual de zoologia fantástica*, voltamos à cena de uma criança que pela primeira vez vai a um jardim zoológico. Ao apresentá-la ao leitor, Borges afirma que essa criança pode ser qualquer um de nós ou que, por outro lado, fomos essa criança e nos esquecemos. Nesse jardim, a criança vê animais que nunca viu antes, tais como jaguares, bisontes e o mais esquisito, girafas (BORGES e GUERRERO, 1984, p. 7). O fato é que a criança gosta de tal espetáculo que poderia simplesmente horrorizá-la. E o próprio ato de ir ao jardim zoológico é uma diversão infantil. E Borges se pergunta: como explicar esse fato tão comum e misterioso?

A partir da pergunta de Borges pode-se identificar certa fragilidade no discurso de Randy Malamud, no texto “Zoo Spectatorship”: “O espectador é uma posição circunscrita pelo paradoxo: o zoo irá permitir que ele veja tudo, mas lá realmente não se vê nada” (MALAMUD, 2007, p. 222, tradução nossa). Malamud tem como ponto de partida o posicionamento de John Berger, o que não deixa de fazer com que ele retome as discussões aqui traçadas a partir de Berger, Bataille e Bueno em relação ao jardim zoológico. Entretanto, quando chegamos a Borges, especificamente na sua última pergunta, notamos que existe algo no zoo que tocou o escritor argentino em termos de afeto. Por isso discordamos de Malamud quando ele afirma categoricamente que existe uma promessa do zoológico em mostrar tudo, mas que o espectador não vê nada. Mesmo sob as cruéis condições de confinamento, o animal, distanciado do homem pela metáfora fundadora do saber do ser humano, uma vez diante do escritor argentino, foi capaz de afetá-lo/afetá-lo, mesmo que no plano da imaginação.

Aqui, não seria incoerente afirmar que existe uma série de camadas sobrepostas na imaginação de ambos os escritores, Borges e Bueno, já que eles se nutrem de múltiplas referências para a construção de seus textos sobre animais, incluindo não apenas os bestiários medievais ou suas respectivas iluminuras, as narrativas, crônicas e desenhos de viajantes dos séculos XVI e XVII, como também o jardim zoológico como instituição e, sobretudo, seus próprios saberes e afetos construídos ao longo dessas camadas.

Sylvia Molloy, ao retomar o prólogo do *Manual de zoología fantástica*, nos fala que Borges recupera “aquele momento privilegiado em que uma criança – a criança que foi Borges ou qualquer um de nós – visita pela primeira vez um jardim zoológico” (MOLLOY *apud* BORGES e GUERRERO, 2006, p. 9). O fato de o jardim zoológico ser um espaço privilegiado para um passeio com crianças nos leva ao que disseram Deleuze e Guattari:

“Nota-se como elas (*as crianças*) falam dos animais e comovem-se com isso. Elas fazem uma lista de afectos” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 43). Afinal, existe uma afecção decorrente de um afeto. Em *Espinosa: Filosofia prática*, Deleuze segue a mesma argumentação: “Tomemos um animal qualquer, elaborem uma lista de afetos, em qualquer ordem. As crianças sabem fazê-lo” (DELEUZE, 2002, p. 129). Assim, ao dispormos o *Manual de zoologia fantástica* como uma lista de afetos de Jorge Luis Borges, pela retomada deste princípio, “enganosamente ingênuo”, de uma criança no zoo,³² existe ainda uma articulação de uma concepção de literatura, como analisa Sylvia Molloy:

Como o enciclopedista chinês, ou como Funes, o memorioso, Borges recorre à coleção heteróclita. O arremedo de ordem que oferece o alfabeto não faz senão recalcar “a desatinada variedade” de um conjunto em que se roçam assombrosamente o Pelicano e a Peluda de La Ferté-Bernard, o Uroboros e a Valquíria. O exotismo desses seres desconumais, sua frágil coabitação nesta série borgiana são por certo surpreendentes. Mas não menos surpreendentes, sugere Borges, é a coexistência de termos sem qualquer concatenação linguística qualquer organização verbal, qualquer sucessão de palavras. A literatura é, afinal de contas, uma monstruosa série de imaginações. (MOLLOY *apud* BORGES e GUERRERO, 2006, p. 10)

Se a literatura é o grande afeto de Borges, logo ela é o lugar onde o autor argentino dispõe de outras afecções, ou seja, leva tudo o que sentiu no corpo para esse afeto maior, e nisso se encontram, sobretudo, suas leituras. Essa lista de afectos – de Jorge Luis Borges e também de Wilson Bueno – que contém animais “reais” e imaginários, fabulosos e teratológicos está repleta de saber. E aqui evocamos as reflexões de Walter Benjamin, quando ele diz que colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber (BENJAMIN, 2007, p. 245). É, portanto, com tal coleção que Borges e Bueno articulam continuamente – em seus estudos – um fazer literário pleno de saberes e de afetos.

4.3 Um animal sonhado por J. L. Borges. Um animal sonhado por W. Bueno.

³² John Berger traça ainda a seguinte característica de uma família que visita um jardim zoológico: “A visita familiar ao zoo constitui uma ocasião mais sentimental que um passeio pela feira ou a se assistir a um jogo de futebol. Os adultos levam as crianças ao zoo para lhes ensinar os originais das ‘reproduções’ que têm em casa, e quem sabe também na esperança de voltar a encontrar algo da inocência desse mundo animal reproduzido que lembre sua própria infância (BERGER, 1987, p. 25, tradução nossa). Essa assertiva de Berger matiza as considerações de Randy Malamud sobre o espectador do zoológico.

Jorge Luis Borges encontra no sonho de alguns escritores um caminho para percorrer o imaginário dos mesmos.³³ E, além de exercitar sua imaginação, em seu ofício de catalogações paradoxais e antologista, Borges também catalogou diversos “sonhos” e organizou *O livro dos sonhos* (1986). O sonho, para Borges, possui um valor efetivo da imaginação voluntária, como ele mesmo assinala em seu prólogo: “Este livro de sonhos que os leitores tornarão a sonhar abarca os sonhos da noite – os que eu assino, por exemplo – sonhos do dia, que são um exercício voluntário da nossa mente (...)” (BORGES, 1986, p. 5). Mais uma vez em seu prólogo, Borges convoca o leitor para uma possível leitura de seu livro, fazendo dos sonhos do dia um exercício imaginativo. Ainda no referido prólogo, Borges evoca inicialmente as ideias de um ensaio de Joseph Addison sobre o espectador, que está em sua compilação, onde ao tratar do dualismo do ser humano afirma que, uma vez desligada do corpo, a alma é simultaneamente teatro, atores e plateia. Quando nos referimos ao espectador idealizado, geralmente especulamos o Outro. No caso de Borges, e isso afirma uma de suas estratégias ao iniciar seus livros, o leitor comumente é convocado em seus prólogos. É bom lembrar que Borges, no *Manual de zoología fantástica*, se colocou também como espectador – quando criança – de um jardim zoológico. Sobre o aspecto do espectador de um zoológico Randy Malamud faz algumas incursões e especulações:

Tenho a hipótese que a audiência zoo é passiva, minimamente imaginativa, sofrida, pelo menos um pouco desagradável, que conduz a uma gama de comportamentos indesejáveis ou socialmente inapropriados e inibidor, em vez de gerador, de uma experiência criativa e a apreciação tanto de histórias de zoo e sua cultura sugere que os espectadores tendem a mostrar poucos dos nobres instintos de inquirir ou do apetite epistemológico e experiencial enquanto passam de gaiola em gaiola. (MALAMUD, 2002, p. 220, tradução nossa)

Malamud, ao imaginar um espectador de zoológico pouco imaginativo, não tinha em mente um espectador como Jorge Luis Borges. É justamente em um “sonho” de Borges que, nesse aspecto, caberia juntarmos à catalogação de sua “zoología” um sonho de sua autoria, coletado no *Livro dos sonhos*:

DREAMTIGERS

Durante a infância exerci com fervor a adoração do tigre; não o tigre esbranquiçado dos camalotes do Rio Paraná e da confusão amazônica, mas sim o tigre rayado asiático, real, a quem somente podem enfrentar os guerreiros, encastelados no dorso de um elefante. Costumava eu demorar-me interminavelmente diante de uma das

³³ No *Manual de zoología fantástica* se encontram os sonhos de três escritores com animais: C.S.Lewis, Kafka e Edgar Allan Poe. O sonho enquanto linguagem – em sua narração – parece ser um momento em que os afetos do homem se mostram mais presentes. Esta é uma das leituras possíveis a partir de Borges, sem necessitar percorrer um viés psicanalítico.

jaulas do Zoológico; e eu gostava das volumosas enciclopédias e dos livros de história natural por causa do esplendor de seus tigres. (Ainda me recordo dessas figuras; eu, que não posso lembrar-me sem errar do rosto ou do sorriso de uma mulher). Passou a infância, e caducaram meus tigres e sua paixão, porém eles ainda estão nos meus olhos. Nesta corda de rede submersa ou caótica seguem prevalecendo, e assim, se durmo, me distrai um sonho qualquer e em seguida sei que se trata de um sonho. Costumo pensar, então: este é um sonho, uma pura diversão da minha vontade, e já que tenho um poder ilimitado, vou produzir um tigre. Oh, incompetência! Meus sonhos não sabem nunca engendrar a fera desejada. O tigre aparece, sim, porém dissecado e débil, com impuras variações de forma, ou de um tamanho inadmissível, ou muito fugaz, ou parecendo-se mais com um cachorro ou com um pássaro. (BORGES, 1986, p. 134-135)

Do choque fervoroso entre as jaulas do zoológico, as volumosas enciclopédias e os livros de história natural nasce uma afeição de Borges pelos tigres. Nesse aspecto, Borges não foi um espectador pouco imaginativo e com uma criatividade inibida. Justamente, talvez desse sonho de Borges, tenha nascido o seu *Manual de zoología fantástica* e, por conseguinte, *O livro dos seres imaginários*, além da contribuição do autor argentino para uma série de “bestiários” na literatura latino-americana. Com o referido sonho, tornam-se mais notáveis os afetos que constituem o saber de Jorge Luis Borges. E, mesmo no sonho, outro detalhe é importante: a questão da forma do animal não é fixa – no sonho de Borges esse animal está em pleno movimento, justamente por uma “incompetência” do autor do sonho que, na “diversão de sua vontade”, não consegue produzir mentalmente e com fidelidade a imagem do animal grandioso que ele quer. Aliás, essa imagem do animal sonhado por Borges seria a de um tigre que gera um verdadeiro disparate: a imagem de seu tigre asiático está entre um cachorro e um pássaro.

Que tigre Borges procura em seu “sonho do dia”? Que animais sua escrita cria? Que fauna surge – uma vez agrupada no não-lugar da linguagem – nas reuniões insólitas de seus livros? Longe de responder objetivamente tais perguntas, mas pensando em desdobrá-las na discussão sobre a zoologia borgiana, encontramos em um poema intitulado “O outro tigre”, contido em *O fazedor* (1999), algumas pistas da procura do escritor:

Penso em um tigre. A penumbra exalta
A vasta Biblioteca laboriosa
E parece afastar suas estantes;
Forte, inocente, ensanguentado e novo,
Ele irá por sua selva e sua manhã
E deixará seus rastros na lodosa
Margem de um rio cujo nome ignora
(Em seu mundo não há nomes nem passado,
E não há futuro, só um instante certo.)
E vencerá as bárbaras distâncias,
Farejará no enleado labirinto
Dos olores o olor da alvorada

E o olor deleitável do veado;
 Entre as riscas de bambu decifro
 Suas riscas e pressinto a ossatura
 Sob essa pele esplêndida que vibra.
 Inutilmente interpõem-se os convexos
 Mares e os desertos do planeta;
 Desta morada de um remoto porto
 Da América do Sul, te sigo e sonho,
 Oh, tigre das ribeiras do rio Ganges.

Corre a tarde em minha alma e pondero
 Que o tigre vocativo de meu verso
 É um tigre de símbolos e sombras,
 Uma série de tropos literários
 E de memórias da enciclopédia,
 Não o tigre fatal, joia nefasta
 Que, sob o sol ou a diversa lua,
 Vai cumprindo em Sumatra ou em Bengala
 Sua rotina de amor, de ócio e de morte.
 A esse tigre dos símbolos opus
 O verdadeiro, o de sangue quente,
 O que dizima uma tribo de búfalos
 E hoje, 3 de agosto de 59,
 Estende sobre o prado uma pausada
 Sombra, mas só o fato de nomeá-lo
 E de conjecturar sua circunstância
 Torna-o ficção da arte e não criatura
 Animada das que andam pela terra.

Procuraremos o terceiro tigre.
 Como os outros, este será uma forma
 De meu sonho, um sistema de palavras
 Humanas, não o tigre vertebrado
 Que, para além dessas mitologias,
 Pisa a terra. Sei disso, mas algo
 Me impõe esta aventura indefinida,
 Insensata e antiga, e persevero
 Em procurar pelo tempo da tarde
 O outro tigre, o que não está no verso.
 (BORGES, 1999c, p. 223-224)

Jorge Luis Borges parece procurar algo que chama de “o terceiro tigre”. Entretanto, antes, é preciso pensar quais são os dois primeiros tigres no poema de Borges. No mundo do primeiro tigre, real, não há nomes (ou ele os ignora), pois ele vive na imanência de uma “leitura” que fareja a presa. Sobre o intervalo entre o primeiro e o segundo tigres, convém citar a consideração de Jean Baudrillard, em “As bestas – território e metamorfoses”, a propósito dos sonhos dos animais: “As bestas não possuem inconsciente, é bem conhecido. Elas sonham sem dúvida, mas isto é uma conjectura de ordem bio-elétrica, e falta-lhes a linguagem, que apenas dá sentido ao sonho, em inscrever-lhe em uma ordem simbólica” (BAUDRILLARD, 1981, p. 202, tradução nossa). Sim, existe a falta de uma linguagem, mas a linguagem que falta é a humana, para que então exista um compartilhamento, uma

comunicação entre o homem e o animal. O fato de não existir tal ato comum pela linguagem humana não implica dizer que os animais são destituídos de uma linguagem própria. Maria Esther Maciel argumenta sobre a distância entre o homem e o animal no aspecto da linguagem, o que nos permitirá ler a transição do primeiro para o segundo tigre de Borges:

Emblemática, neste contexto, é a célebre frase de Wittgenstein: “se o leão pudesse falar, nós não o entenderíamos” – variação do dizer de Ovídio, segundo o qual, “se o animal falasse, nada diria”. Isso porque, como o filósofo sugere, a lógica que nortearia essa fala seria radicalmente outra e, certamente, nos despertaria para o conhecimento imediato de nossa própria ignorância. Do que se pode depreender que a linguagem não é suficiente para responder a questão da diferença entre humano e não-humano. (MACIEL, 2008a, p. 73)

A questão permanece em aberto e a melhor maneira que encontramos para traduzi-la é prosseguir a leitura do poema de Borges, “O outro tigre”. Após o comentário a respeito do primeiro tigre no poema, para chegarmos ao segundo, já tendo em vista o aspecto da linguagem, percebemos que existe uma longa distância entre um e outro tigre. O segundo tigre é de “símbolos e sombras”, trata-se de um tigre literário, evocado da memória das enciclopédias. E, segundo Borges, nomeá-lo já o torna ficção. Pelo fato de torná-lo ficção, ainda na leitura do poema, é retirada dele toda a força que dizima uma tribo de búfalos. Mesmo com essa força retirada, outra força parece povoar esse segundo tigre descrito por Borges: o exercício de animalidade do próprio escritor. Esse exercício é uma aproximação com o animal que se concentra no próprio “devir” da escrita. Assim, como argumenta Maria Esther Maciel, “Falar de um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita” (MACIEL, 2008a, p. 68). E é a partir de tal gesto que o autor ficará inquieto para alcançar o “terceiro tigre”. Entretanto, note-se que o terceiro tigre procurado por Borges ainda faz parte de um sistema de palavras humanas. É um animal que povoa seu sonho, mas mesmo assim, além de sua força imaterial, ele pisa a terra, mesmo não sendo o tigre vertebrado. Assim, talvez se trate dessa busca a aventura de Borges, em todas as suas zoologias, de procurar por um tigre ou por um animal que, mesmo não sendo real, não está no verso, não está na literatura. Fazendo uma leitura dos três tigres parece-nos que Jorge Luis Borges criou uma verdadeira dialética da relação do animal com o escritor, cuja síntese seria o “terceiro tigre”, que é puro movimento, que apenas por um lado pode ser lido como um “devir-animal” de Borges, pois o pensamento de Gilles Deleuze não coaduna com a dialética de Hegel, que consiste em tese, antítese e síntese. Nessa dialética borgiana, toda a

escrita zoomórfica se torna procura, pois o terceiro tigre parece ser um animal inalcançável, ou seja, um animal metamórfico.

Saindo do tigre, por outro viés do mundo dos sonhos, existe um animal curioso no *Jardim zoológico* de Wilson Bueno. Trata-se dos “rememorantes”, cujo verbete reproduzimos integralmente no Capítulo 1. Bueno, no mundo dos sonhos, criou seres insones, mnemônicos, cuja imagem apresenta a relação entre saber e afeto em *Jardim zoológico*. Dotados de um apetite voraz, esses seres se nutrem de tais “afetos”, os sonhos, para assim constituírem uma grande memória que nos remete diretamente ao personagem borgiano Irineu Funes, da narrativa “Funes, o memorioso”. Assim como os rememorantes, Funes parecia sempre em vigília, na escuridão de onde apenas se ouvia uma voz, que a tudo sabia. Ele era toda memória. É aqui que chegamos a um ponto em comum entre Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, no que diz respeito a uma memória corporal, que se manifesta no seguinte fragmento de Borges: “Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos” (BORGES, 1998e, p. 543). Não era apenas o essencial que era retido nessa memória, que era rememorado, mas cada palavra, cada gesto perduraria. O corpo de Funes era afectado por sua memória. Lembrar de algo com todos os detalhes, para ele, implicava reviver corporalmente esses detalhes, de tal maneira que seu corpo, na leitura que fazemos, era profundamente afectado pelo seu saber, tanto que, na narrativa, seu corpo não “suportou” sua memória.

Possivelmente “o terceiro tigre”, para Jorge Luis Borges, se apresente como uma abertura para sua própria afecção enciclopédica. É deste peso e desta fenda que Wilson Bueno cria os “rememorantes”, animais capazes de devorar os sonhos mais profundos, capazes de limpar nossa memória. É justamente aqui que os “rememorantes”, inicialmente remetidos à Funes, se tornam de uma natureza totalmente diversa, aliás, oposta. Pois os “rememorantes” não permitem uma acumulação de sonhos, eles captam todos os sonhos e nos sopram apenas fragmentos. Se por um lado o excesso de memória foi um fator decisivo para a morte de Funes, para os “rememorantes” essa memória se torna uma glotonaria a partir de um alimento como o sonho.

Essa é uma das maiores contribuições de ambos os escritores na elaboração de suas respectivas faunas pois, além da autonomia que existe entre ambas as zoologias, os animais de Bueno parecem complementar os catalogados por Borges e vice-versa. Tal autonomia se inscreve no gesto necessário do escritor para manter sua obra em pé, sozinha, pois como argumentaram Deleuze e Guattari em “Percepto, afecto e conceito”:

O mais difícil é que o artista o faça “manter-se em pé sozinho”. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 214)

Como se Borges estivesse provocando, por intermédio de materiais diversos, uma escrita que não seja constituída apenas por toda a força de seu saber. Mas, evocando, de outro modo, um mundo afetivo, já distante, da criança atenta e imaginativa que ele foi diante de uma jaula de um zoológico. Wilson Bueno, por sua vez, evoca esses “afectos” com os “rememorantes”, não apenas pelo que existe de diálogo com a obra de Borges, uma outra configuração de seu saber literário, mas pelo fato de fazer restar diante de nós imagens imprecisas dos sonhos, fragmentos, restos do que foi uma experiência tão intensa para a imaginação como a do sonho. De nutrir seus seres com o que nos falta em nossa vida. Enfim, porque nos constituímos de um saber sempre incompleto, fragmentado, por mais que exista uma sensação de habitar um corpo completo. Assim, é a partir dessa incompletude que percorreremos nestas páginas finais uma fauna cuja ambiguidade está, primeiramente, na própria relação com esse corpo, considerado incompleto ou alterado.

Tal ambiguidade gera outra relação com o saber que pode, inclusive, fragilizar o homem, enquanto instituição. Se foi pelo viés da imaginação que o homem se separou dos animais – como assinalou anteriormente John Berger –, Wilson Bueno e Jorge Luis Borges se valem da imaginação para não separá-los. Afirmamos isso mesmo sabendo do risco de continuar com a separação estendida entre homem e animal, como atribuiu Michel de Montaigne:

Pela vaidade mesma dessa imaginação, iguala-se a Deus, atribuindo-se a si próprio qualidades divinas que ele mesmo escolhe. Separa-se das outras criaturas; distribui as faculdades físicas e intelectuais que bem entende aos animais, seus companheiros. Como pode conhecer com sua inteligência os móveis interiores e secretos deles? (MONTAIGNE, 1962, p. 186)

Entretanto, tal percurso imaginativo de Montaigne – o de distribuir faculdades físicas e intelectuais ao animal – está mais relacionado à fábula e, mesmo que a fábula faça parte de um universo literário, no *Manual de zoologia fantástica* e no *Jardim zoológico* o saber existente é um saber falho, em que a fábula se desmonta. Este saber conjectural abre as possibilidades para a imaginação, como muito bem pontua Maria Esther Maciel:

Do que sabem os animais sobre os humanos ninguém sabe, mas tudo se imagina. E toda tentativa de se revelar esse saber falha, por apenas refletir o que queremos que eles pensem de nós. O que não impede que escritores continuem conjecturando sobre esse saber. (MACIEL, 2008a, p. 65).

Borges e Bueno compartilham esse saber que falha. Aliás, ambos até tiram proveito dessa situação em suas narrativas, em seus poemas e em seus sonhos. É a partir da falha que Bueno imagina os seus animais. É a partir da falha que Borges, pelo viés da imaginação, os cataloga e os agrupa. Contudo, é com a imagem de um sonho que concluimos essa leitura. Uma imagem cuja ambiguidade é muito próxima do que discutimos aqui sobre a relação entre homem e animal, saber e afeto. Trata-se de “O sonho de Chuang Tzu”, de Herbert Allen Giles, contido em *O livro dos sonhos* de Borges: “Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta, ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem” (BORGES, 1986, p. 132).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOVOS PONTOS DE PARTIDA

Ao nos depararmos com o índice dos livros *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges e *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno – e após encerrar um breve estudo sobre as referidas obras –, percebemos que a lista dos animais neles contidos como índice não se encerra neste princípio organizador do livro. Do mesmo modo ainda há o que ser dito e analisado sobre o tema, pois parafraseando Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, um estudo dessa índole é necessariamente incompleto e, ainda com Borges e Guerrero (2006, p. 14), “que alguma omissão involuntária nos seja perdoada”.

Esta paráfrase torna-se oportuna neste momento porque explicita um procedimento catalogador que não objetiva um saber totalizador sobre os animais, mas revela uma incompletude própria do gesto de Borges e Guerrero junto a uma fauna inicialmente “fantástica” e, em seguida, “imaginária”. Afinal, como afirmou Maria Perla Araújo Morais (2009, p. 62), “a reescritura, a revisão e a variação se constituem em temáticas familiares ao universo ficcional do argentino Jorge Luis Borges”. Assim, para Borges, a reescritura está sempre em cena. Ela é contínua.

Sobre a mudança de título que faz parte da reescrita borgiana, Morais analisa como uma abertura a mudança dos termos “zoologia fantástica” para “seres imaginários”, assim como “manual” para “livro”, cuja ironia de totalidade é bem maior (MORAIS, 2009, p. 63). Entretanto, afirmar que o título *Manual de zoología fantástica* é “bastante excludente” retoma algumas discussões que tivemos no decorrer da dissertação. Afinal, a reescritura de Borges situa-se entre o bestiário e o zoo. Ativar a leitura do *Manual de zoología fantástica* (1957) pela exclusão é tomar por *parti pris* a leitura de Deleuze e Guattari que, ao apontarem um problema, uma falha, em *O livro dos seres imaginários*, parecem ter caído numa cilada tipicamente borgiana.

Mesmo que tenha se dado inicialmente pelo viés da semelhança nossa aproximação entre Wilson Bueno e Jorge Luis Borges, preferimos situá-la em uma “súbita vizinhança”, algo que só o “não-lugar da linguagem”, sobretudo a literária, poderia tornar possível, pois esta abordagem comparatista aponta tanto semelhanças e diferenças que procuramos clarificar, mesmo que dentro de um limite espacial e cronológico.

Houve no princípio a semelhança pela própria condução de Wilson Bueno a uma reescrita, que consistiu em dois livros, *Manual de zoofilia* (1997) e *Jardim zoológico* (1999). No entanto, no decorrer das leituras, a diferença entre ambos se tornou mais forte. Enquanto

Jorge Luis Borges, em seus livros, catalogou animais e “seres” da literatura universal, Wilson Bueno se concentrou em uma fauna insólita da América Latina, sobretudo nos confins e nas regiões de fronteira entre os países latino-americanos, fato mais consistente em *Jardim zoológico*. Por uma simetria oposta, Bueno se utiliza de fontes orais e literárias, além do autor argentino para criar a sua fauna – como lemos no quarto capítulo. Borges, por sua vez, desloca os animais de seus contextos e reinsere-os, de modo anacrônico, na América Latina, sendo que, por esta compilação, seria impossível afirmar que animais como o *A Bao A Qu*, o *Odradek* ou o *Borametz*, para citar três exemplos brevemente analisados, não trazem um problema do local de onde Borges fala. Retomando a estratégia de Bueno em que, da cópula de dois seres diferentes nasce um terceiro, existe ainda outra diferença entre os dois escritores, a qual retomamos a partir da repetição dos últimos versos do poema “O outro tigre” de Borges:

Procuraremos o terceiro tigre.
 Como os outros, este será uma forma
 De meu sonho, um sistema de palavras
 Humanas, não o tigre vertebrado
 Que, para além dessas mitologias,
 Pisa a terra. Sei disso, mas algo
 Me impõe esta aventura indefinida,
 Insensata e antiga, e persevero
 Em procurar pelo tempo da tarde
 O outro tigre, o que não está no verso.
 (BORGES, 1999c, p. 224).

O que Borges procurou incessantemente em seus “manuais” e “livros” que continham uma zoologia foi o animal que não está no verso e que também não está no mundo real? Que animal seria esse? Essa leitura, que encerra um ciclo desta pesquisa, requer uma hipótese acerca da animalidade nas obras estudadas de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno. Para chegar a este momento foi necessário um conjunto de leituras, no qual se articularam reflexões de ordem filosófica e literária, passando pelo “devir-animal” de Gilles Deleuze e Felix Guattari, pelos “animots” de Jacques Derrida, além de suas reflexões sobre a fábula e de uma incursão pelos bestiários medievais e pelos relatos de viajantes.

Para chegarmos a uma hipótese que encerraria um momento deste estudo, com o propósito de desdobrá-lo e aprofundar algumas questões desenvolvidas, faremos um pequeno recorte no mundo da fábula. Felipe Fernández-Armesto, no livro cujo título é uma pergunta – *Então você pensa que é humano?* (2007) – aborda a questão da fronteira animal no que diz respeito à fábula. Em sua abordagem, Fernández-Armesto diz que muitas de nossas histórias favoritas são antropomórficas, passando por fábulas que se tornam moralmente convincentes

por existirem corvos, camundongos e raposas como personagens. Neste aspecto, nossa imaginação atravessa a fronteira entre humanos e outros animais, onde se configura uma clara distinção entre ambos. Entretanto Fernández-Armesto se pergunta:

Mas há outra fronteira indistinta, difícil de negociar, entre o antropomorfismo e o zoomorfismo. Quando colocamos palavras humanas na boca de seres não humanos e emoções humanas no peito de animais, o que está sendo desfigurado? A natureza humana, ou a natureza dos animais que invocamos como veículos para nossas histórias e nosso ceticismo a respeito de nós mesmos? (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007, p. 17-18)

Estamos diante de uma difícil negociação entre homem e o animal. Nestes “bestiários-zoo” de Jorge Luis Borges e de Wilson Bueno, encontramos este limite: o do “outro tigre”, de Borges; o da cópula entre espécies distintas que geram uma outra, de Bueno. Nestes livros e sobretudo nestes aspectos, Borges e Bueno não se entregam à fábula.

Decorrente desta questão, Jacques Derrida, em seu último seminário ministrado na *École de Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), em 2001-2002, *La bête et le souverain* (2008), aborda o problema da fábula de maneira mais aprofundada:

O fabuloso da fábula não tem somente sua natureza linguageira, pelo fato da fábula ser constituída de palavras. O fabuloso engaja também o ato, o gesto, a ação, esta não seria mais que a operação a qual consiste a produzir uma história, a organizar, a dispor em discurso para dizer, a por em cena as vidas, a acreditar na interpretação de uma história, a “fazer saber”, a fazer o “saber”, a fazer performativamente, a operar o saber. (DERRIDA, 2008, p. 63, tradução nossa).

É por isso que não lemos os animais-verbete de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno pelo viés da fábula, por seu caminho antropomórfico, e sim pelo que existe de possibilidade de saber heterogêneo, que inclui o próprio “não-saber”, se quisermos ler por um viés batailleano o problema do animal. E aqui regressamos a uma hipótese decorrente de tais leituras: quando Maria Perla Araújo Morais afirmou que o título *Manual de zoología fantástica* é bastante excludente (MORAIS, 2009, p. 63), acreditamos que a fonte da exclusão está focada na palavra “zoologia”; afinal, torna-se mais viável, como leitor ou como crítico, ser incluído no termo “seres”, de Borges.

Assim, diante da palavra “zoologia”, quem se exclui é o “homem”, quando ao lermos esse étimo a partir das reflexões de Jacques Derrida, em *La bête et le souverain*, o “zôon”, palavra grega de onde se origina zoo, significa “vidente” (DERRIDA, 2008, p. 49). A animalidade, portanto, seria essa situação vidente, da “zoé”, da “bíos”, respectivamente

exclusão e inclusão,³⁴ na qual nosso corpo está intimamente ligado. Não há modos de se apagar isso, por mais que existam modelos includentes e excludentes para uma dimensão que se situa entre a vida e o político. Por isso, propomos o inverso ao afirmar que o título *Manual de zoología fantástica* inclui muito mais que *O livro dos seres imaginários*, assim como propõe mais questões a respeito. Por isso também nossa preocupação com alguns aspectos da linguagem, ou melhor, com algumas figuras, como a metáfora e a metamorfose que, por mais que não se situem de modo estanque e esquemático, são continuamente colocadas em movimento por Jorge Luis Borges e Wilson Bueno, cada um a seu modo.

Articulando vivência e saber, Silviano Santiago, em um pequeno artigo intitulado “Borges”, também nos ajudou a esboçar a questão do afeto no escritor argentino, cuja predominância das leituras críticas é logocêntrica:

De imediato Borges me tocou pela maneira luminosa como articula vivência e saber. Alguns autores nos trazem o ensolarado da vivência e o hedonismo satisfeito de um corpo prazeroso pelo mundo; outros nos trazem o fogo do saber e o gozo luxuriante e perverso do voyeurismo intelectual. Nem sol nem chama, sol e chama Borges é a luz. Luminosa foi a maneira como me ajudou a resolver, pela sua ficção, problemas de alcance teórico que as melhores teorias (os melhores teóricos que lia) deixavam sepultados para todo o sempre. (SANTIAGO *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 434)

Essa é a armadilha que Jorge Luis Borges prepara em seu universo ficcional. Suas ficções não possuem uma porosidade que permita que um pensamento ou uma teoria as tome por objeto, mas vai além dessa relação, onde a rede ficcional de Borges condensa um saber heterogêneo que não pertence a um lugar-comum. Sem pertencer a um lugar-comum e a um lugar-fetice, a própria noção de entre-lugar, de Silviano Santiago, nasceu de uma profunda relação de leitura da obra borgiana:

Nem o lugar-comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar-fetice do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetice imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado pelos nossos melhores escritores. (SANTIAGO *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 434)

³⁴ Para esta discussão, que aprofundaremos em outra oportunidade, o texto “Zoologias imaginárias e biopolíticas modernas”, de Raúl Antelo (SCHWARTZ, 2001, p. 241-260), fornece muitos elementos para o pensamento do corpo social e do corpo biológico. Giorgio Agamben na introdução de *Homo sacer* comenta esta questão: “Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfologicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2007, p. 9).

Silviano Santiago, portanto, sistematizou o que já era uma prática literária nada homogênea na América Latina. Matizou uma discussão que foge de pontos determinados, seja da *episteme* europeia, sejam os lugares mais comuns do Novo Mundo no imaginário europeu. Assim, nossa leitura procurou situar-se também em um “entre” as zoologias de Jorge Luis Borges e de Wilson Bueno. Este “entre” não é simplesmente indefinido, mas um lugar onde estes conceitos não estão cristalizados; é um lugar onde a escrita está aberta à contínua metamorfose, à transformação.

Por fim, diante desta abertura ao metamórfico, retomamos o que afirmou Maria Esther Maciel: “do que sabem os animais sobre os humanos ninguém sabe, mas tudo se imagina” (MACIEL, 2008a, p. 65). E essa é a constituição de toda uma aventura pela literatura, pois muito se imagina sobre os animais, mas essa imaginação, convém precisar, possui diversos pontos de partida. Alguns deles foram traçados neste breve estudo que não pretende encerrá-los, pois tais considerações finais apresentam mais uma abertura para continuar pelos caminhos bifurcados entre diversos “animais escritos”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007b.

ARISTÓTELES. *História dos animais*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Impensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen-Âge fantastique*. Paris: Flammarion, 1993.

BATAILLE, Georges. Conhecimento da América Latina. *Sopro*, Florianópolis, n. 8, abr. 2009. Disponível em: www.culturaebarbarie.org/sopro/n8.pdf. Acesso em: 27 ago. 2009.

BATAILLE, Georges. *Teoria de la religión*. Madrid: Taurus, 1981.

BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BERGER, John. Animal as metaphor. *New Society*, New York, p. 504-505, 10 mar. 1977.

BERGER, John. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998a. p. 475-489.

BORGES, Jorge Luis. O aleph. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998b. p. 686-698.

BORGES, Jorge Luis. Biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998c. p. 516-523.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998d. p. 490-498.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998e. p.539-546.

BORGES, Jorge Luis. A metáfora. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998f. p.421-424.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999a. p. 92-95.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999b. p.96-98.

BORGES, Jorge Luis. O outro tigre. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999c. p.223-224.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BUENO, Wilson. *Bolero's bar*. Curitiba: Criar, 1986.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. 2. ed. Paraná: Ed. UEPG, 1997.

BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs 4*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007. p. 11-113.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. *La bête et le souverain*. Paris: Galilée, 2008.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.

ECO, Umberto (Org). *História da Feiura*. Record: Rio de Janeiro, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EL FISIÓLOGO. *Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Então você pensa que é humano?* Uma breve história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: Livros HDV, 1984.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto*. São Paulo: Ática, 2000.

FITZGERALD, Amy; KALOF, Linda. *The animals reader: the essencial classic and contemporary writings*. New York: Berg, 2007.

FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antônio*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GIL, José. *As metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GOETHE, W. *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

HARMON, William; HOLMAN, C. Hugh; THRALL, William Flint. *A handbook to literature*. Upper Saddle River: Pearson/Prentice Hall, 2006.

HARTOG, François. *A memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

JORGE, Eduardo; VIEIRA, Marcela; ZÍNGANO, Erica. O dicionário de Georges Bataille. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1316, p. 3-7, jan. 2009.

LE BRAS-CHOPARD, Armelle. *Le zoo des philosophes: de la bestialisation à l'exclusion*. Paris: Plon, 2000.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LIMA, Manoel Ricardo de. *55 começos*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

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

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, 27.2, p. 197-206, jul/dez. 2007.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008a.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 155-162, 2008b.

MALAMUD, Randy. Zoo Spectatorship. In: FITZGERALD, Amy; KALOF, Linda. *The animals reader: the essential classic and contemporary writings*. New York: Berg, 2007. p. 219-238.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. Apologia de Raimond Sebond. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Porto Alegre: Globo, 1962. v. 2. p.175-313.

MORAIS, Maria Perla Araújo. Tradição e tradução em uma zoologia imaginária. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v.3, n. 4, p. 62-74, 2009. Disponível em: www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n4_5.pdf. Acesso em: 24 ago. 2009.

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

NAUGHTON, Virginia. *Bestiario medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PERADEJORDI, Juli. Prólogo. In: EL FISIÓLOGO. *Bestiário medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000. p. 7-12.

PIERINI, Margarita. La mirada y el discurso: la literatura de viajes. In: PIZARRO, Ana (Org). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina/Unicamp, 1994.

PLINY THE ELDER. *Natural History* (1855, 8, 32). Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Plin.+Nat.+8.32>. Último acesso em: 9 jan. 2009.

PRIORE, Mary del. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano* (séculos XVI – XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROSA, Nicolás. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista de Literatura Comparada*, Florianópolis, p. 31-44, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SCRAMIN, Susana. Wilson Bueno e a “Síntesis Misteriosa”. In: SCRAMIN, Susana. *Literatura do presente*. Chapecó: Argos, 2007. p. 127-141.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contracapa, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

VARANDAS, Angélica. A idade média e o bestiário. Instituto de Estudos Medievais. Universidade Nova de Lisboa. *Medievalista on line*. N. 2. 2006. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista. p. 1-53. Acesso em: 5 de jul. de 2009.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso, 2004.

WHITE, T.H. *The book of beasts*. London: Readers Union, 1956.

YELIN, Julieta. *Historia de animales: la fábula y el bestiario en la literatura latinoamericana de la segunda postguerra*. (Tese) – Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2008.

YELIN, Julieta Rebeca. Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos. *LLJournal*, Nueva York, v. 3, n. 1, 2008. Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/302/328>. Acesso em: 14 jun. 2009.