

ANIMAIS BIOGRÁFICOS:

um estudo de *Poliedro*, de Murilo Mendes

Filipe Amaral Rocha de Menezes



Belo Horizonte, 2010
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Filipe Amaral Rocha de Menezes

**ANIMAIS BIOGRÁFICOS:
um estudo de *Poliedro*, de Murilo Mendes**

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

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2010

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M538p.Ym-a	<p>Menezes, Filipe Amaral Rocha de. Animais biográficos [manuscrito] : um estudo de Poliedro, de Murilo Mendes / Filipe Amaral Rocha de Menezes. – 2010. 158 f., enc. : il.</p> <p>Orientadora: Lyslei de Souza Nascimento. Área de concentração: Teoria da Literatura. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Bibliografia : f. 146-158.</p> <p>1. Mendes, Murilo, 1901-1975. Poliedro – Crítica e interpretação – Teses. 2. Animais na literatura – Teses. 3. Simbolismo na literatura – Teses. 4. Bestiários – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. Autobiografia na literatura – Teses. I. Nascimento, Lyslei de Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.</p> <p>CDD : B869.13</p>
------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

À minha avó, Enid.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora e amiga Lyslei Nascimento, por tudo que me ensinou e continua me ensinando.

À minha mãe, pelo amor infinito.

Ao meu pai, pelo contínuo estímulo.

Aos colegas do Departamento de Desenvolvimento de Recursos Humanos da UFMG, com especial destaque para os amigos Fátima Guiomar Vieira de Britto, Maria Aparecida Santos e Santos, Sílvio Roberto Tavares, Rosilene Alves Ribeiro e Marisa Teixeira Gomes.

Ao Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelas consultas e imagens, muito especialmente a Lucilha de Oliveira Magalhães, pelo apoio às pesquisas e contribuições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que muito me ensinou academicamente, e ao seu Colegiado, que me fez crescer profissionalmente.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Sou grato, de maneira muito especial, à Professora Maria Esther Maciel, da Faculdade de Letras da UFMG, pelas primeiras orientações e reflexões teóricas. Nascido de uma de suas disciplinas, este trabalho espera corresponder ao exemplar e apaixonado caminho que por ela me foi apontado.

Os animais na literatura são velhos como a própria literatura.

Eduardo Friero, *Torre de papel*, 1969.

RESUMO

A impressionante inventividade de Murilo Mendes configura-se, na poesia e na prosa, a partir de uma grande obra. Seu espírito crítico requintado aparece em publicações e contribuições em jornais e revistas, todos dedicados às artes. O poeta que afirmou ser um minúsculo animal inserido no corpo do enorme Animal, que é o universo, escreveu poemas, fragmentos e capítulos inteiros dedicados a animais e a seres imaginários. Esta dissertação é dedicada ao estudo e à análise desses seres em especial em *Poliedro*, no qual além de variadas memórias e citações de outros autores, o poeta se reinventa biograficamente por meio de seus animais.

Palavras-chave: animais, bestiários, zoológicos, biografia, Murilo Mendes.

ABSTRACT

Murilo Mendes's impressive inventivity is configured, both in poetry and in prose, from a great work. His refined critic spirit is shown in publications and contributions to newspapers and magazines dedicated to the arts. The poet who stated he was a tiny animal inserted in the body of the huge Animal, that is the universe, wrote poems, fragments and whole chapters dedicated to such animals and imaginary beings. This thesis is dedicated to the study and to the analysis of these beings, specially in *Poliedro*, in which the poet reinvents himself biographically through his animals, in the midst of memories and quotations from other authors.

Keywords: animals, bestiaries, zoos, biography, Murilo Mendes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 BESTIÁRIOS E ZOOLOGICOS: UMA APROXIMAÇÃO	15
1.1 Os bestiários.....	15
1.2 Os zoológicos.....	45
2 ANIMAIS NA OBRA DE MURILO MENDES: UM PANORAMA	59
2.1 Um percurso poético (1925-1974)	59
2.2 Prosa-poesia (1945-1975).....	89
3 ANIMAIS NO <i>POLIEDRO</i>	102
3.1 Pressupostos de um poliedro	102
3.2 Animais e monstros: um zoológico onírico	117
3.3 Os animais biográficos.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
BIBLIOGRAFIA.....	146

INTRODUÇÃO

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no cornimboque do diabo.

“O galo”, *Poliedro*, Murilo Mendes.

O poeta Murilo Mendes, mineiro de Juiz de Fora, desenvolveu uma grande obra literária, composta de poesia, prosa e pensamentos, além de, durante toda a vida, dedicar-se a várias artes, em especial às pictóricas e à música, sobre as quais também escreveu textos críticos. Mendes ficou conhecido principalmente por sua poesia, entretanto, sua prosa pode ser vista como uma continuação de sua poética, embebida nas contínuas inquietações sobre o eterno e o insólito, suas paixões e memórias. A epígrafe acima busca estabelecer um diálogo com os diversos traços, vestígios de memórias, dispersos na obra do poeta, traços de uma biografia despreocupada, livre de qualquer rigor.

As marcações temporais como “quando eu era menino”, “na minha infância” ou “*in illo tempore*” (naquele tempo), assim como outras pistas como o título do poema “Murilo menino” confirmariam uma possível intenção do poeta de biografar-se, tendo por ápice as suas obras em prosa – campo escolhido para remarcar lembranças das viagens e dos lugares visitados, além de uma infância “não muito querida”, mas inúmeras vezes revisitada pela ficção. Em *A idade do serrote*,¹ brincando com os próprios dados biográficos, o poeta afirma que nasceu oficialmente em Juiz de Fora, mas, quanto à data, não lhe seria de competência marcar, pois não se viu nascer, não se recordando de nada.

É na infância que ocorrem as principais visões que Mendes afirma ter tido, mais tarde, em entrevistas e em trechos de seus textos: a visão do cometa Halley,

¹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

“a primeira idéia do cosmo”. Em entrevista a Homero de Senna, afirma que, na passagem do cometa, tinha nove anos. Ele lembra que esse fato é um daqueles fatores que “os poetas em geral não destacam quando falam de sua formação, relegando-os a segundo plano, mas que às vezes são da maior importância”.² Além disso, em “Microdefinição do autor”,³ como uma espécie de testamento poético, apresenta tudo que o “compele” ao trabalho literário, destacando-se o espetáculo do dançarino russo Nijinski, visto durante uma fuga do colégio interno em Niterói, e a leitura de Cesário Verde, Racine e Baudelaire, “no início da adolescência”.

O canto dum desconhecido galo que cantava longíssimo é a memória daqueles tempos. Mas outros galos participam de novas lembranças, como o enfrentamento pelo menino armado com o seu infantil bilboquê, as associações de fundo religioso de que esse animal seria o mesmo que canta três vezes denunciando São Pedro, e o fim trágico da morte do galo estrangulado pelo menino. O animal é, assim, posto em evidência, proporcionando ao poeta um verdadeiro exercício de recordar, não dados cartoriais ou civis, mas simples anedotas de uma infância rica de experiências.

Os animais estão em foco nesta dissertação. Eles são encontrados por toda parte na obra de Murilo Mendes. São cavalos que passam a galope com suas crinas azuis ou “cavalos da aurora derrubando pianos”.⁴ Peixes que movem suas antenas para o escutarem ou peixes-poetas que banalizam o homem ou, simplesmente, que correm a toda velocidade fugindo de gaivotas, sob a atenção do Pão de Açúcar. Pássaros que o ajudam a compor uma biografia, ou andorinhas que piam piadas, microfilmam a nuvem e “falam mal de mim, falam mal de mim”. Somam-se aos animais comuns os mais variados monstros e animais mitológicos: das gregas

² SENNA, Homero. *República das letras: 20 entrevistas com escritores*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.

³ MENDES, Murilo. *Microdefinição do autor*. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

⁴ MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 394.

Górgones, a aranha em forma de Medusa ou o Minotauro, que desce uivando de uma carruagem de raios, ao brasileiríssimo Saci-Pererê, que não fazia mal a ninguém, ou uma Mãe-d'água de maiô e cabelos curtos “asseadíssima na piscina do sítio que não tinha chuveiro”, além dos seus próprios monstros mitológicos, como a delirante Jandira, de cujos seios nascera o mundo.

Esse fantástico bestiário pertencente ao imaginário de Mendes compõe o pano de fundo propício para o poeta estabelecer a sua poética de gosto surrealista.

Esta dissertação se propõe ao estudo dos animais no texto de *Poliedro*.⁵ Livro publicado em 1972, faz parte da obra em prosa de Mendes realizada nos seus últimos 30 anos de vida. Já apoiado em uma grande experiência poética e também de prosa, *Poliedro* contém quatro setores, ou apartes, e em um deles se localiza o “Setor microzoo”, composto por verbetes intitulados com nomes de animais. Para o estudo desse livro, será necessário o recolhimento de duas séries de informações principais: um estudo do gênero bestiário e uma revisão da obra do autor, com ênfase na aparição de animais.

No capítulo primeiro desta dissertação, “Bestiários e zoológicos: uma aproximação”, será realizado um levantamento histórico e uma aproximação tanto do bestiário quanto do zoológico com os animais. Serão abordados os textos fundadores de uma escrita sobre animais, de fontes diversas na Antiguidade, alguns surgidos na tradição oral grega, escritos por Heródoto e Ctésias, ou nascidos de um espírito crítico e na observação empírica, como os de Aristóteles, e os bestiários medievais criados nos mosteiros, centros difusores de conhecimento e de ciência, em reflexo às necessidades de uma sociedade religiosa e supersticiosa. Serão comentados e analisados alguns desses textos fundadores que restaram após séculos, como as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, que se propunha explicar os nomes dos animais, criando uma atmosfera de certa forma científica. Também será analisado o conteúdo do *Physiologus*, texto que teria sido escrito no século II,

⁵ MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

por meio dos bestiários, obras de copistas que do século IX ao XVIII recriaram o original acrescentando ou excluindo verbetes conforme o enfoque da cópia.

A partir desse primeiro estudo, será desenhado o que se poderia chamar de um gênero bestiário e suas apropriações em diversas obras, como *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival*,⁶ de Richard de Fournival, do século XII, que já não mais fala de moral e religião, mas de amor no melhor estilo *Fin'amors*, ou amor cortês. Serão ordenados cronologicamente livros que buscaram na obra de Fournival um arcabouço e uma forma, um deslocamento: falam de animais, mas introduzem uma diversidade de temas. É dos finais do século XIX em diante, como em *Bestiário ou o cortejo de Orfeu*,⁷ de Guillaume Apollinaire, nas *Histórias Naturais*,⁸ de Jules Renard, ou em *Bichos*,⁹ de Miguel Torga, que o gênero bestiário parece assumir outros sentidos na obra dos escritores citados.

As aproximações com os bestiários também serão feitas a partir do conceito de um zoológico textual. Definidas as origens dessa instituição e seu formato, serão delimitados na literatura textos que vão além do bestiário, mas partem para o reflexo da estrutura dos zoológicos, como as jaulas que separariam os leitores dos seus animais textuais. Outros textos serão introduzidos para essa análise, como *Ave, palavra*,¹⁰ de Guimarães Rosa, ou *Bestiário*,¹¹ do mexicano Juan José Arreola, ou as zoologias de Jorge Luis Borges.

Estabelecidas as primeiras aproximações com um estilo ou gênero bestiário, nas mais variadas formas apresentadas, o próximo passo será uma revisão da obra de Murilo Mendes, com ênfase nos animais. No capítulo segundo,

⁶ FOURNIVAL, Richard de. *Le bestiaire d'amour et la reponse de la dame*. Paris: Auguste Aubry, 1860.

⁷ APOLLINAIRE, Guillaume; FALEIROS, Álvaro. *O bestiário ou cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁸ RENARD, Jules. *Histórias naturais: o dia-a-dia dos animais, nossos amigos*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2006.

⁹ TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

¹⁰ ROSA, João Guimarães; RONAI, Paulo. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

¹¹ ARREOLA, Juan José. *Bestiário*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

“Animais na obra de Murilo Mendes: um panorama”, a zoologia fantástica do escritor será passada em revisão, a fim de se ter um panorama sobre o tema na obra de Mendes.

Baseado na divisão proposta por Luciana Stegagno Picchio para o *Poesia completa e prosa*, de 1994, “Um percurso poético (1925-1974)” e “Prosa-poesia (1945-1975)”, este capítulo se propõe a fazer uma relação dos principais poemas e trechos em prosa que fazem alguma referência a animais. No primeiro, como ênfase nos poemas escritos e publicados entre 1925 e 1974, os poemas dedicados a algum animal ou ser mitológico serão analisados e as obras descritas quanto suas forma e estrutura, além de se considerarem as críticas específicas de estudiosos da obra muriliana. Da mesma forma, no segundo apartado, serão estudados os diversos fragmentos ou capítulos dos livros em prosa escritos entre 1945 e 1975, visto que muitos foram publicados postumamente.

Após essas duas revisões, o capítulo terceiro, “Animais no *Poliedro*”, será inteiramente dedicado a esse livro. Iniciando-se pelo conceito da palavra “poliedro”, ou seja, objeto que tem muitas faces, o capítulo, na primeira parte, vai se propor a analisar a estrutura do livro e a identificar suas fontes e as influências do surrealismo na poética muriliana. Na segunda parte, em “Animais e monstros: um zoológico onírico”, os verbetes que compõem a obra no “Setor microzoo” e dois do “Setor a palavra circular” serão analisados; em seguida, será discutido como se dão suas construções, colocando-se, em destaque, o estilo enciclopédico de Mendes. Por fim, em “Os animais biográficos”, será discutido como o poeta parece se reinventar por meio de traços autobiográficos deixados nos verbetes, compondo, dessa forma, uma espécie de biografia de animais ou por meio deles.

Assim, por meio deste estudo sobre o estilo bestiário, sua construção e evolução, uma detalhada revisão da obra muriliana e seus animais e uma análise de *Poliedro*, pretende-se alcançar o objetivo principal desta dissertação, qual seja, a de analisar esses animais biográficos de Mendes e contribuir com a fortuna crítica do autor e com a Teoria da Literatura no que se refere aos estudos sobre os animais na literatura e sobre a biografia.

I BESTIÁRIOS E ZOLÓGICOS: UMA APROXIMAÇÃO

1.1 Os bestiários

Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos.

Gênesis 2:19-20

Classificar é uma das formas mais antigas de organizar o conhecimento a que o homem se dedicou. Na cultura ocidental, desde a Bíblia, sempre houve a tentativa de se ordenar o mundo à volta e, de alguma forma, gerar conhecimento para dominá-lo. Em *Gênesis*, após a narrativa da criação, Deus convoca o homem a nomear os animais. Assim, o ato de nomear, de chamar um objeto ou algum animal por um nome, parece anterior a qualquer classificação. Segundo Michel Foucault em *As palavras e as coisas*,¹² a linguagem, a partir de uma hipotética primeira formação, seria um sistema certo e transparente e “os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude”.¹³ Dessa forma, a função concedida a Adão se configuraria como um jogo de espelhos.

A linguagem, no entanto, burla a tentativa de nomeação e o mundo não se assemelha, diretamente, aos nomes que o designam. A intenção classificatória, como uma continuidade do ato de nomear e organizar o mundo à volta, também possui essa característica da arbitrariedade e da convenção social. Foucault, em *As palavras e as coisas*, teoriza sobre o ato de classificar, por meio de um

¹² FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

¹³ FOUCAULT, 2007, p. 49.

panorama das histórias das idéias e das ciências, discutindo como se deram as diferentes soluções de se classificarem os seres vivos. Ele afirma que, antes dos séculos XVII e XVIII, algumas obras, como as de Aldravandi, que tratavam da história de um ser vivo, compreendiam toda uma “rede semântica que o ligava ao mundo”,¹⁴ versando sobre suas características físicas, *habitat*, utilização alegórica, lendas e possíveis propriedades mágicas, numa enorme miscelânea de informações desconexas. A partir destes, outros sistemas mais simples, como o de Jonston ou o de Lineu, propuseram certo distanciamento.

Os bestiários seriam, assim, uma forma de se classificar estabelecida em redes, liberando espaço para a representação concisa e classificável¹⁵ de semânticas semelhantes, cuja origem, na Europa na Idade Média, deu-se, principalmente, nos mosteiros, os centros difusores de conhecimento e de ciência, em reflexo às necessidades da sociedade. Segundo o *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*,¹⁶ no verbete “Bestiário”, Ettore Finazzi-Agrò afirma:

Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes – catalogados segundo as suas propriedades naturais e os seus valores simbólicos. Produto de uma cultura rigidamente classificatória, os bestiários – juntamente com os herbários (listas de ervas, flores e plantas) e os lapidários (compilações de pedras e de fósseis) – representam muito bem a tendência que a Idade Média herdou das épocas anteriores para interpretar o mundo natural como manifestação exterior de uma realidade superior e distinta, da qual a realidade real seria um simples epifenômeno.¹⁷

Essa tendência de entender o mundo como resultado de uma realidade superior, apontada por Finazzi-Agrò, pode ser explicada pela necessidade da Igreja de combater as práticas pagãs que ainda estavam disseminadas na população medieval. Segundo Jacques Le Goff, em *Raízes medievais da Europa*, “a

¹⁴ FOUCAULT, 2007, p. 177.

¹⁵ FOUCAULT, 2007, p. 178.

¹⁶ LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2000.

¹⁷ BESTIÁRIO. In: LANCIANI; TAVANI, 2000, p. 83.

cristianização não tocara profundamente o conjunto dos novos cristãos, em particular os camponeses”.¹⁸ Envolto numa atmosfera repleta de superstições e ignorância, o conteúdo religioso e moralizante dos bestiários continha ensinamentos morais a serem seguidos pelos cristãos.

De acordo com a definição de Alan Wood Rendell, tradutor para o inglês de um bestiário do século XIII,

Um bestiário não é a primeira vista recomendado ao pensamento moderno, como um trabalho de uma única mão de quem teria o grande prazer na contemplação e conseqüente meditação, e para nossa era não é particularmente favorável. Ainda assim, estórias sobre animais contadas numa noite à fogueira, ou, ‘escritas para aqueles que virão em seguida’, sempre foram dignamente populares e continuarão a ser, para tanto haverá sempre a sugestão ao mínimo que elas sejam movidas por medos, esperanças e desejos que temos em comum, e eles não são inteiramente materiais.¹⁹ (tradução nossa)

A sugestão de que as histórias sejam movidas por medos, esperanças e desejos dialoga, também, com o espaço em que estas teriam sido concebidas. O espaço do campo e da floresta, o local de trabalho, as várias práticas sociais próximas da população medieval, acrescentaria Le Goff, seriam repletos desses mesmos medos, esperanças e desejos apontados por Rendell e, somando-se ao interesse e ao fascínio sempre presentes no homem pelos animais, facilitaram a popularização desses compêndios.

Os bestiários possuem como fontes diversos textos da Antiguidade, alguns surgidos na tradição oral grega, escritos por Heródoto e Ctésias, ou nascidos de um espírito crítico e na observação empírica, como os cinco volumes sobre animais de Aristóteles. São cinco textos, subdivididos em vários livros, com abordagens e temáticas diferentes, todos sobre a vida animal: *História dos Animais*, um estudo mais geral e abrangente; *Partes dos animais*, estudo sobre a anatomia animal;

¹⁸ LE GOFF, Jacques. *Raízes medievais da Europa*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

¹⁹ RENDELL, Alan Wood. *Physiologus: a metrical bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald*. London: John & Edward Bumpus Ltda., 1928. p. 7.

Sobre os movimentos dos animais e progressão dos animais, sobre sua motricidade; por fim, *Geração dos animais*, um estudo sobre a reprodução animal, incluindo o homem.²⁰ Aristóteles tenta, assim, esgotar o tema do mundo animal em seu primeiro trabalho, entretanto, não podendo realizar tal tarefa apenas nessa obra, percebe a necessidade de entrar em minúcias nas seguintes.

No início de *História dos animais*, alerta: “Os animais diferem uns dos outros por seus modos de subsistência, suas ações, seus hábitos, e suas partes”.²¹ O texto se divide em partes constitutivas dos animais de sangue e sem sangue, reprodução e alimentação; nos últimos livros, há ainda uma discussão sobre doenças de alguns animais, seu comportamento diante do clima e ocorrência das espécies, castração, ruminação e, até, sobre migrações de alguns pássaros. No primeiro livro, Aristóteles classifica os animais por meio de vários pontos de vista diferentes: os que procuram ter abrigos e os que não, aqueles que têm separação em dois sexos e muitas outras categorias tentando não deixar nenhum animal fora das classificações.

Aristóteles procura, desse modo, apresentar uma obra profundamente embasada nas suas observações e pesquisas. Havia, também, o registro da experiência de outros estudiosos, visto que não seria possível analisar todos os animais. Como um texto basilar, sua obra influenciou toda uma literatura sobre os animais e foi fonte de consulta para muitas gerações de estudiosos. Os animais descritos e analisados são reais e contemporâneos. Sendo assim, ele elimina do seu *corpus* qualquer referência a animais mitológicos, imaginários ou monstruosos. Ao contrário, ele inclusive fala sobre problemas de má formação que gerariam animais deformados, mas não os cita como prodigiosos ou coisa semelhante. Entretanto, alguns estudiosos ainda continuam afirmando haver em seu texto algo de mítico e maravilhoso quando, por exemplo, Aristóteles simplifica a relação entre o predador e a presa, dizendo ser uma relação de inimizade. Não por acaso,

²⁰ ARISTOTLE; BARNES, Jonathan. *The complete works of Aristotle: the revised Oxford translation*. Princeton: University Press, 1984.

²¹ ARISTOTLE, 1984, p. 775.

tais relações estão dispostas no livro dedicado ao estudo da alimentação dos animais. Há, também, outra distorção quando se utiliza a palavra “dragão”, pois o sentido real da palavra no original grego seria uma imensa cobra e não o animal mitológico.²²

Estão presentes nos seus textos, ainda, refutações a suposições supersticiosas correntes à época. Por exemplo, os mitos, descritos superficialmente por Anaxágoras e outros filósofos, que tratam dos corvos, os quais não se reproduziriam pelo coito, mas pela boca, tal qual o furão, que daria à luz pela boca. Outros dois mitos presentes em Aristóteles foram descritos por Heródoto de Heraclea, sobre os trochos, que teriam dois órgãos sexuais, e as hienas, que trocariam de sexo a cada ano.²³ Entretanto, o próprio Aristóteles acaba por cometer algumas falhas. O leão é por ele desmistificado, mas afirma existir uma espécie, na região da Síria, que daria à luz cinco vezes em toda a sua vida, sendo a primeira vez a cinco filhotes e cada vez posterior em número decrescente, além também de descrever casos, um tanto prodigiosos, como o da reprodução dos ratos, sabidamente rápida, mas não tão veloz como descrita.²⁴

A característica principal de toda a sua obra é o enfoque direto nos animais. Dos textos clássicos aos medievais, nenhum outro o faz melhor que Aristóteles. Ao descrever minuciosamente como os animais se reproduzem, movimentam-se, sobre sua anatomia e seus hábitos, tudo empiricamente coletado, ele produz uma obra cuja abordagem principal são os animais, numa perspectiva oposta à dos bestiários, que usam os animais, suas características e seus hábitos para outras finalidades.

Outras três obras podem ser consideradas fontes para os bestiários, como *História natural*²⁵ de Plínio, o velho, escrita nos finais do século I; *Sobre a natureza*

²² ARISTOTLE, 1984, p. 1535.

²³ ARISTOTLE, 1984, p. 1171-1172.

²⁴ ARISTOTLE, 1984, p. 908 e 910.

²⁵ PLÍNIO; NISARD, Charles; LITTRÉ, Emile. *Histoire naturelle de Pline*. Paris: F. Didot, 1865.

dos animais,²⁶ de Claudius Aelianus, do século III; enciclopédia de Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologias*,²⁷ do século VII.

Gaius Plinius Secundus nasceu em 23 a.C. na cidade italiana de Como; foi um militar de grande prestígio, administrador imperial, filósofo e naturalista. Possuía um grande espírito investigativo, o que o levou à morte: sabendo da erupção do Vesúvio, foi estudar de perto as emissões dos gases e nunca mais foi visto, provavelmente intoxicado por eles. Em *História natural*, demonstrou sua grande erudição tratando de vários assuntos e criando o que seria uma das primeiras enciclopédias. Nos vários livros expõe uma visão romana do mundo sobre política, etnografia, clima, zoologia, botânica, agricultura. Os livros 8, 9, 10 e 11 são dedicados, respectivamente, aos animais terrestres, aquáticos, aves e insetos.

Plínio arrola vários espécimes animais, com detalhes, ressaltando o seu caráter extraordinário. No livro 8, sobre os animais terrestres, dedica doze capítulos aos elefantes, elogiados por sua força e inteligência. Plínio acreditava que eles tinham certo senso religioso, pois, segundo ele, na Mauritània, na época de lua cheia, eles se banham num rio para se purificar, além de serem dotados da capacidade de compreensão de qualquer rito religioso.²⁸ Plínio explica que os elefantes têm inimizades com os dragões, também tradução da palavra latina *draco* para grandes serpentes.²⁹

O texto de Plínio se diferencia do de Aristóteles em dois pontos: o arrefecimento do espírito científico e a ênfase dada ao maravilhoso. Não há maiores preocupações em classificar os animais por várias características em comum, criando ‘famílias’ de espécies, como fez Aristóteles. Os animais são dispostos com rudimentar senso de classificação, apenas por seu *habitat*, como os

²⁶ AELIANUS, Claudius; SCHOLFIELD, A. F. *On the characteristics of animals*. Cambridge: Harvard; London: W. Heinemann, 1971.

²⁷ ISIDORO. *Etimologías*. 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

²⁸ PLÍNIO, Livro 8, 1865, p. 3.

²⁹ PLÍNIO, Livro 8, 1865, p. 16.

próprios títulos ressaltam: no livro 9, por exemplo, sobre a “história e natureza das criaturas da água”, são dispostos, também, tanto golfinhos quanto baleias, tartarugas e todas as demais espécies de peixes. Afirma Pedro Chambel, ao analisar comparativamente o legado das obras de Aristóteles e Plínio para os bestiários:

É certo, porém, que algumas das informações que legaram aos autores medievais revelavam-se correctas, nomeadamente aquelas que recolheram de Aristóteles, enquanto Plínio manifestou, por vezes, certas reservas perante determinadas características e comportamentos de animais, assim como revelou alguma incredulidade no que respeitava à possibilidade da real existência de alguns seres fabulosos, mas tal espírito crítico não foi herdado pelos autores da Alta Idade Média.³⁰

Com rigor ainda menor que o de Plínio e deixando ainda mais de lado a sistemática de Aristóteles, *Sobre a natureza dos animais*, de Claudius Aelianus, não segue nenhum tipo de ordem ou classificação aparentemente lógica. As descrições e os comentários sobre os animais vão seguindo uma a outra e, em alguns casos, é possível perceber uma relação entre os textos subsequentes. Sua obra se aproxima do estilo que viria a ser utilizado nos bestiários, entretanto, as histórias fantásticas não são utilizadas para ensinar ou moralizar, mas apenas para satisfazer a curiosidade dos leitores.

No livro 3, Aelianus enfoca os leões da Mauritânia e como esses animais teriam sido domesticados. Cada família moura teria o seu leão, que acompanha o chefe da família onde quer que ele vá e, mesmo em épocas de fome, quando a família não pode alimentá-lo satisfatoriamente, o seu instinto selvagem de carnívoro é inibido por meio de uma simples reprimenda da dona da casa. Segundo Aelianus, os mouros teriam lhe dito que esses leões se comportariam assim porque, desde filhotes, são tratados com os mesmos cuidados dispensados aos filhos e passariam a conhecer a língua moura, e, “consequentemente, não há

³⁰ CHAMBEL, Pedro. *A evolução do bestiário letrado medieval: uma síntese*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais IEM / FCSH-UNL, nov. 2006. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/investigar-estudos/estudo-chambel02.htm>. Acesso em: 12 nov. 2009, p. 7.

nada de incrível ou maravilhoso que leões entendam a linguagem humana como descrito acima”.³¹ Esse exemplo demonstra como Aelianus desenha toda a sua obra: as maravilhas e os fatos extraordinários não são excepcionais, pois seriam “devidamente” explicados. Desse modo, Aelianus se propõe a explicá-los da forma mais adequada possível.

Em outro exemplo, são mescladas mitologia e ciência para descrever as hienas e seu suposto hermafroditismo. Mesmo tendo Aristóteles desmistificado a lenda de que esse animal trocaria de sexo a cada ano, Aelianus ignora seu predecessor e reafirma que, “se colocardes seus olhos este ano numa hiena macho, no próximo ano verás a mesma criatura como fêmea”.³² Para ele, esse fato se explica na medida em que esses animais se comportariam como Caeneus e Tiresias, personagens mitológicos, que, segundo a tradição helênica, teriam mudado de sexo.³³ Há, ainda, alguns animais mitológicos como o basilisco – espécie híbrida de víbora supervenenoza,³⁴ e a *ephemera* – animal que nasce dentro do vinho e, quando a garrafa é aberta, dele foge e, instantaneamente, morre.³⁵ Outros animais citados detêm poderes milagrosos, como os cisnes, por exemplo, segundo Aelianus, os únicos animais que sabem quando irão morrer.³⁶

Segundo A. F. Scholfield, tradutor para o inglês de *Sobre a natureza dos animais* (Clássicos Loeb), Aelianus teria escrito essa obra como propaganda religiosa de sua fé estoica nos deuses e na providência. Assim, “a sabedoria e beneficência da Natureza são elevadas em veneração; a tolice e o egoísmo do homem contrastados com as intocáveis virtudes do mundo animal”.³⁷ Scholfield ainda afirma que Aelianus procurou entreter e educar da forma mais agradável

³¹ AELIANUS, 1971, p. 159-161.

³² AELIANUS, 1971, p. 45.

³³ AELIANUS, 1971, p. 45.

³⁴ AELIANUS, 1971, p. 93.

³⁵ AELIANUS, 1971, p. 91.

³⁶ AELIANUS, 1971, p. 327.

³⁷ AELIANUS, 1971, p. xiii.

possível, por isso se utiliza de elementos de observações empíricas e mitológicos, releituras de outros autores e algumas suposições que acrescidas a fim de preencher lacunas.³⁸

Isidoro de Sevilha foi bispo da Espanha Visigótica, de uma família de muitos religiosos. Ele escreveu muitos textos sobre religião e artes liberais. *Etimologias* propõe-se a falar sobre muitas áreas do conhecimento humano à época, como matemática, geografia, línguas, religião, leis. O vocábulo “etimologias” refere-se a cada um dos verbetes apresentados, que se iniciam por uma etimologia real ou imaginada, como no trecho abaixo retirado do livro 12, “De animalibus”, no segundo capítulo intitulado *De bestiis* (Sobre as bestas), que trata de animais selvagens como leões, panteras, monóceros, grifos e girafas. Neste trecho, Isidoro apresenta uma falha ao mesclar dois animais num único ser, um mitológico, o unicórnio, e outro real, o rinoceronte:

Grego é o nome do rinoceronte, que em latim vem a significar ‘um chifre sobre o nariz’. É conhecido também como *monóceros* (C.f. Plínio, *Nat. Hist.*), a saber, ‘unicórnio’, precisamente porque está dotado no meio de sua fronte por um chifre de uns quatro pés de longitude, e tão afiado e forte que lança para o alto ou para fora qualquer coisa que acometa. É freqüente que se trave em combate com elefantes, aos quais derruba infringindo-lhes uma ferida no ventre.³⁹ (tradução nossa)

Nesse livro, Isidoro apresenta os animais, o significado dos seus nomes e algumas características e hábitos. Nele não há o uso moralizante, apenas instrucional, como se vê a seguir em um trecho sobre os leões:

Quando [o leão] se entrega ao sono, mantém os olhos vigilantes. Ao caminhar, vai apagando suas pegadas com sua própria cauda, para que o caçador não o descubra. Quando tem um filhote, este, segundo dizem, dorme durante três dias e três noites seguidas, e ao fim dos quais, este adormecido filhote – pelo menos é o que se conta – se desperta com os bramidos e rugidos

³⁸ AELIANUS, 1971, p. xiv.

³⁹ ISIDORO, 1994, p. 903.

de seu pai, como se o lugar onde lhes serve de covil estremece-se.⁴⁰ (tradução nossa)

Em seguida a este excerto, são apresentadas outras características não menos tolas ou absurdas, como a suposta clemência da qual o leão seria dotado ao “perdoar aos caídos, deixa seguir aos prisioneiros que se encontram a sua frente, e não mata o homem apenas quando está enormemente faminto”.⁴¹ Assim, Isidoro fracassa no intuito de apresentar uma literatura um pouco mais científica e se interessa em dar explicações acerca da origem dos nomes dos objetos. Suas fontes são os textos clássicos e a cultura popular medieval.

Segundo Isidoro, Adão teria dado nomes aos animais em hebreu, mas os demais povos foram chamando os animais por nomes próprios conforme suas línguas – assim, o autor se permite analisar as características e etimologia dos nomes animais por meio do latim e do grego, como os termos *animalia* ou *animatia*, pelos quais avalia que são suas designações, pois seriam, desse modo, seres animados.⁴² Apesar de *História natural*, de Plínio, ser notadamente uma de suas fontes, Isidoro classifica os animais de forma bem diferente. Ao adotar um sistema que melhor lhe convém por meio de suas análises etimológicas, ordena os seus verbetes em animais de serviço, bestas selvagens, pequenas criaturas, serpentes, vermes, peixes, aves e pequenas criaturas aladas, tentando de alguma forma abarcar todas as criaturas existentes e conhecidas.

Essas fontes contribuíram para o estabelecimento do gênero bestiário na Idade Média e seus conteúdos subsidiaram os autores medievais, entretanto, o grande precursor do gênero foi *Physiologus*, obra que já continha algumas descrições legendárias de animais. Explica Gabriel Bianciotto, medievalista francês, que:

⁴⁰ ISIDORO, 1994, p. 901.

⁴¹ ISIDORO, 1994, p. 901.

⁴² ISIDORO, 1994, p. 889.

A principal função do *Physiologus* é de servir de suporte simbólico a um elementar ensinamento teológico e moral, mas que parecem ter sido apropriados a formação de um religioso, pois o maior número dos manuscritos pertencia a bibliotecas eclesiásticas.⁴³ (tradução nossa)

De fato, os bestiários medievais eram traduções e adaptações, versões, por assim dizer, dessa obra precursora. Suas origens são pouco conhecidas. Segundo Bianciotto, ela teria sido composta em grego por volta do século II, em Alexandria, no Egito, e alcançou sucesso imediato pelo mundo cristão, sendo traduzida para todas as línguas do Oriente Médio.⁴⁴ Sua composição básica era de 37 capítulos, concernentes a animais, reais ou imaginários, e dois capítulos sobre minerais, nesse caso, pedras com poderes mágicos.⁴⁵

Segundo Le Goff, durante a Idade Média, toda uma tradição onírica da Antiguidade fora sujeitada pelo cristianismo.⁴⁶ A nova cultura que se formava consistia numa relação entre a herança pagã e os aportes e contribuições cristãos. No século XII já estavam estabelecidas as bases dessa mentalidade cristã medieval, construída entre os séculos V a VI, período denominado Alta Idade Média.⁴⁷ Mesmo que essas duas tradições, pagã e cristã, tenham chegado a um nível de homogeneidade tal que não seriam consideradas antagônicas, Le Goff continua a sua análise, concluindo que com o fortalecimento de um sistema cristão, apoiado nos centros de ensino monásticos, passou-se a utilizar a tradição pagã como um substrato, retalhando-a e arrancando dela o que se pretendia usar em nome do cristianismo:

⁴³ BIANCIOTTO, Gabriel. Le Bestiaire dans la littérature médiévale. *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*. Hiroshima, n. 15, p. 1-13, 2006. Disponível em: <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf> Acesso em: 25 out. 2009.

⁴⁴ BIANCIOTTO, 2006, p. 4.

⁴⁵ BIANCIOTTO, 2006, p. 4.

⁴⁶ LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano na Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 28.

⁴⁷ LE GOFF, Jacques. *La civilización del occidente medieval*. Trad. F. de C. Serra Rafols. Barcelona: Editorial Juventud, 1969. p. 161.

Mas a atitude fundamental foi assinalada pelos Padres da Igreja e perfeitamente definida por Agostinho ao declarar que os cristãos deviam utilizar a cultura antiga [...]: “Se os filósofos (pagãos), sobretudo os platônicos, emitiram por acaso verdades úteis a nossa fé, não somente não há por que temer a essas verdades, mas também que é preciso arrancá-las destes ilegítimos detentores para o nosso uso”.⁴⁸

Além dessa apropriação dos antigos pelo interesse dos intelectuais medievais, Le Goff sugere outros indícios que justifiquem a popularidade do *Physiologus*: com o Baixo Império, o fim da Antiguidade, houve facilidade de acesso a uma empobrecida e dissecada literatura antiga, grandemente difundida pela sua facilidade de assimilação. “A imaginação e a arte, sem dúvida, ganharam o mesmo *status* que perdera a ciência”.⁴⁹ Assim, o que se difundiu para o estudo dos animais, numa rudimentar zoologia, foram os textos dos bestiários baseados no *Physiologus*, com alto teor teológico e doutrinário, ou então no *As maravilhas do Oriente*, de Solinus, recheado de absurdos e toda a sorte de monstros e prodígios.

A zoologia da Idade Média será do *Physiologus*, obra alexandrina do século II, traduzida para o latim precisamente no século V, onde toda a ciência se esfumaça em poesia fabulosa e lição moralizadora. Os animais continuam transformados em símbolos, mas a Idade Média retirará deles seus bestiários e também neste ponto a sensibilidade zoológica medieval se nutrirá da ignorância científica, e, o mais grave, esses retóricos e seus compiladores proporcionarão aos homens medievais um saber em migalhas. Vocabulários, versos mneumotécnicos, etimologias (falsas), florilégios... o Baixo Império transmitirá a Idade Média uma bagagem mental e intelectual elementar. É a cultura das citações, dos trechos escolhidos, dos “digestivos”.⁵⁰

Conforme afirma Le Goff, é a herança zoológica do Baixo Império que irá definir os principais traços dos bestiários, mesmo já tendo existido autores que

⁴⁸ LE GOFF, 1985, p. 162.

⁴⁹ LE GOFF, 1985, p. 164.

⁵⁰ LE GOFF, 1985, p. 164.

tenham produzido obras empíricas sobre animais. Para Bianciotto, são as múltiplas tradições naturalistas antigas que convergem para constituir uma soma elementar de conhecimentos pseudocientíficos que mesclam os animais reais e míticos, no texto do *Physiologus*.⁵¹

Os verbetes do *Physiologus* têm uma estrutura similar e todos são escritos em terceira pessoa, como que recontando ensinamentos e histórias que um dito *Physiologus*, ou *O Naturalista*, teria contado. Alguns verbetes contêm a seguinte expressão: *physiologus dicit (o naturalista afirma)*, no início das explicações etimológicas ou quando prepara a introdução das explicações teológicas. Os verbetes também variam de tamanho conforme a tradição e a importância dada à besta; assim, para animais como leão, leopardo, águia, serpente e formiga, são mais extensos na descrição dos animais e demorados nas explicações teológicas. Outros animais, como os sátiros, baleias e golfinhos, são apenas citados, não contendo nenhuma referência a moral ou religião.

Como exemplo, pode-se tomar o verbe Leão, do *Physiologus de Teobaldo*:

Três naturezas dos leões oferecem um significado místico.
Delas, três eu escrevi, o Cristo, em versos metrificados.
Levantado em sua força está o leão no mais alto cume de uma
montanha,
Por qualquer caminho ele desce ao mais fundo do vale,
Se por meio de seu olfato ele percebe a aproximação de um
caçador,
Ele apaga com sua calda todas as pistas que suas patas tenham
deixado,
De forma que nem o mais experiente caçador pode dizer por qual
trilha ele passou.
Filhotes recém-nascidos não vivem até que tenha terminado o
terceiro dia de seu nascimento,
Então, com o seu rugido, o leão levanta seus filhotes de seu sono,
Assim ele começa a viver, e ganha os seus cinco sentidos.
E quando ele dorme suas pálpebras nunca se fecham.⁵² (tradução
nossa)

⁵¹ BIANCIOTTO, 2006, p. 4.

⁵² RENDELL, 1928, p. 54-56.

São três as características básicas do leão: 1) ele teria prazer em passear por lugares altos e, quando pressentisse caçadores, apagaria suas pegadas com a cauda; 2) os filhotes que nascessem mortos ganhariam vida após o leão rugir sobre eles; 3) durante o sono, manteria sempre os olhos abertos. Essas três impressionantes e fantásticas características eram tidas como verdades inquestionáveis, pois teriam um fundamento bíblico e, por ser considerado o rei dos animais, o leão foi, também, associado à figura de Cristo. Essa referência remonta, ao que se sabe, a Jesus ser da tribo israelita de Judá, cujo símbolo é o leão.

Após listar esses fatos insólitos, o autor anônimo apresenta os seus argumentos bíblicos, confirmando, assim, a natureza do animal a partir de seus significados místicos. A primeira característica é uma associação ao fato de Jesus ter feito suas pregações em lugares altos, como no Sermão da Montanha; além disso, Jesus teria apagado os seus vestígios de divindade para nascer homem e confundir o Diabo, seu eterno antagonista e perseguidor. A segunda característica é dada pelo fato de Jesus, após ter sido morto na cruz e enterrado, continuar “dormindo” e velando pela Terra. Cita ainda uma passagem de Cântico dos Cânticos: “Eu dormia, mas o meu coração velava”⁵³ e, também, de Salmos: “É certo que não dormita, nem dorme o guarda de Israel”.⁵⁴ Associa-se, ainda, a terceira característica ao fato de Jesus ter ressuscitado no terceiro dia; ao rugido do leão com o hálito do Criador que cria vida, assim como na criação de Adão.

Da mesma forma como o leão foi comparado a Jesus, existem várias outras aproximações desse animal com Deus e o bem. Há, ainda, seres que, por suas características, confirmam o mal, como o lobo, conhecido por ser uma besta de rapina, de grande crueldade; o *Physiologus* afirma que os seus olhos brilham à noite, principalmente quando está à caça de carne humana. Logo em seguida,

⁵³ BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Cântico dos Cânticos de Salomão*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Vida Nova, 1997. cap. 5, p. 975.

⁵⁴ BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Salmos*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Vida Nova, 1997. cap. 121, p. 893.

compara-o com o Diabo, pois este mantém os seus olhos maus sobre o homem e os persegue assim como o lobo aos cordeiros.⁵⁵

Para Bianciotto, o plano do *Physiologus* foi constituído pelos animais bíblicos e o texto bíblico foi uma grande fonte de informação para o seu criador; por isso, afirma:

A Bíblia dá grande importância aos animais: na história de Gênesis, eles são os últimos chamados a existência antes do homem, e portanto, o início da criação foi não-humana. Por todo o Antigo Testamento, os animais são colocados a serviço dos propósitos de Deus: sapos, moscas e gafanhotos devastaram o Egito para forçar o Faraó deixar ir o povo de Israel.⁵⁶ (tradução nossa)

Assim, dá-se início a uma longa tradição na qual os animais são personagens dos textos, porém, diferentemente das fontes clássicas, nas quais os animais são o foco central e sua descrição e histórias os principais conteúdos, no *Physiologus* eles estão a serviço de um trabalho moralizante e teológico, apropriado à formação de religiosos e ao ensino a uma população quase sempre iletrada.

As várias versões do *Physiologus* são consideradas como o principal tipo de bestiário produzido na Idade Média. Tais versões, apesar de parte do conteúdo em comum, apresentam variações no formato, pois foram escritas em épocas diferentes, absorvendo influências externas. Da mesma forma, as iluminuras contidas nesses manuscritos variam conforme a época e local de sua confecção. As versões produzidas na Alta Idade Média são grandemente conhecidas, não somente pelo seu texto, mas pelas maravilhosas iluminuras, de talho riquíssimo e algumas com incrustações de pedras e folhas de ouro.

Por ser uma evolução do gênero já estabelecido pelo *Physiologus*, cada bestiário é único e apresenta características conforme a sua origem e o seu autor. Algumas delas resultam de erros de traduções, confusões entre as espécies de

⁵⁵ WHITE, T. H. *The bestiary: a book of beasts*. New York: Capricorn Books, 1960. p. 56-59.

⁵⁶ BIANCIOTTO, 2006, p. 3.

animais e o desejo de relacionar animais bíblicos com criaturas fabulosas de origem clássica como centauros, sereias ou dragões.⁵⁷ Segundo Romilly Allen, arqueólogo e historiador medieval britânico, a composição dos bestiários teria duas razões principais, que se interrelacionam: uma necessidade de comentar sobre os animais citados na Bíblia e o interesse na moralização, numa espécie de cópia do que foram as Fábulas de Esopo.⁵⁸

Bianciotto, confirmando a idéia de uma espécie de evolução, ou desdobramento, do *Physiologus* para os bestiários propriamente ditos, a partir das primeiras traduções ocorridas no século XII, afirma:

O *Physiologus* primitivo evoluiu à medida que se diversificou e enriqueceu-se a matéria original pela adição de capítulos estranhos ao estágio primeiro, mas construídos sobre o mesmo modelo, pela enunciação de novos tipos animais, e pela modificação de qualidades atribuídas tradicionalmente aos animais ou adição de comentários etimológicos.⁵⁹ (tradução nossa)

Num segundo momento, além desses desdobramentos, os bestiários passaram a ser traduzidos para as línguas vernáculas, para assim cumprir a tarefa de educar um público pouco culto. Philippe de Thaon escreveu um desses bestiários. Sua obra, em anglo-normando para a instrução da rainha Adelaide de Louvain, cita Plínio, Macróbio, Ovídio e Pitágoras⁶⁰, conformando uma obra mais utilitária com verbetes. Todos são usados para a educação moral e religiosa de sua aluna. Ele reconta, com originalidade, as mesmas histórias sobre os animais do *Physiologus* e acrescenta outras mais. Também há muitas referências ao *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha, como abaixo, sobre o leão (*leo*):

O leão de muitas formas reina sobre as bestas,

⁵⁷ ALLEN, J. Romilly. *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. Londres: Whiting & Co., 1887. p. 4.

⁵⁸ ALLEN, 1887, p. 4.

⁵⁹ BIANCIOTTO, 2006, p. 6.

⁶⁰ WRIGHT, Thomas. *The Bestiary of Philippe de Thaon*. London: Society of Antiquaries of Scotland, 1841, p. 4.

portanto, é o rei leão, agora você saberá como.⁶¹ (tradução nossa)

Após essa introdução, Thaon segue justificando, sobre as características do leão, como ele é o rei das feras e porque sua imagem é o espelho de Cristo. Os verbetes contêm, assim, explicações teológicas sobre os animais. Thaon faz referência a diversos textos e personagens bíblicos, ocupando-se com dogmas e doutrinação cristã. Outra preocupação do escritor é a etimologia das palavras. Os nomes dos animais são, em sua maioria, expressos em grego ou em latim. O seu bestiário contém referência aos animais terrestres, reais ou mitológicos, répteis, aves e, por final, há um pequeno lapidário, livro dedicado a pedras e minerais.

Segundo Allen, as primeiras versões latinas dos bestiários são mais simples do que as mais antigas. Isso também ocorreu com as versões em línguas vernáculas, que receberam contribuições de tempos em tempos de várias origens.⁶²

O já citado *Physiologus*, de Teobaldo,⁶³ é um bestiário pertencente ao primeiro grupo de versões e constitui-se de um texto mais simples, abordando poucos animais. Acredita-se que Teobaldo tenha sido abade em Monte Cassino entre 1022 e 1035. A publicação teria, então, ocorrido em 1492, em Colônia, Alemanha, circulando inicialmente, com cópias manuscritas.

Uma de suas características é a apresentação de cada verbete em duas partes, isto é, cada um dos seus doze verbetes inicia-se por uma enumeração de suas características e a segunda parte contém uma explicação teológica e moral. Cada parte, de acordo com Rendell, tradutor do latim para o inglês e comentarista do texto de Teobaldo, o objetivo primeiro da obra seria ensinar e descrever a natureza dos doze animais que pelo seu conhecimento e entendimento fariam os cristãos terem mais certeza de sua fé, fazendo-os fugir dos vícios e pecados, além

⁶¹ WRIGHT, 1841, p. 49.

⁶² ALLEN, 1887, p. 5.

⁶³ RENDELL, 1928.

de possibilitar ao autor tecer comentários ou considerações teológicas por meio de diversas alegorias.⁶⁴

A águia, em um dos verbetes de Teobaldo, possui várias alegorias. O autor descreve dois hábitos conhecidos do animal, que quando está velho e com dificuldades para capturar suas presas, passa por um processo de rejuvenescimento: suas enormes asas são encolhidas, aumentando sua velocidade, e a ave, voluntariamente, quebra seu bico, já muito curvo pela idade, para que nasça outro novo.⁶⁵ Assim, suas alegorias fazem referência à mudança de vida de um pecador, que seria como a águia. O autor associa a tradição cristã e o texto bíblico com fatos da vida de um animal, com informações de observações feitas por terceiros ou pesquisadas em fontes clássicas, como Aristóteles ou Aelianus:

Assim como o homem para os seus pecados, os quais nascem de sua mãe,
Deste modo é a água, procurando sua juventude para renovar-se.
Subindo alto sobre as nuvens da terra e procurando o sol nos céus,
Agora desprezando o mundo, mesmo refutando suas pompas.
Novo ele é feito em Cristo, triplamente mergulhado numa fonte mística,
Que correm de suas fontes, límpida e tão viva fonte,
Orações de suas bocas são ouvidas, se pedidas ao Pai por meio de Cristo.
Cristo é de fato a Rocha, assim como o Apóstolo disse.⁶⁶
(tradução nossa)

Outro bestiário latino, editado e publicado em 1960 como *The bestiary: a book of beasts*,⁶⁷ pertence a um grupo posterior, no qual contribuições provenientes de várias fontes se acumulam, criando uma obra mais completa e repleta de influências. O manuscrito do século XII, copiado na abadia de Revesby

⁶⁴ RENDELL, 1928, p. 53.

⁶⁵ RENDELL, 1928, p. 58

⁶⁶ RENDELL, 1928, p. 60.

⁶⁷ WHITE, 1960.

em Lincolnshire, Inglaterra, foi traduzido do latim para o inglês pelo escritor inglês T. H. White.

Essa versão é dividida em quatro partes: bestas, pássaros, peixes e répteis e uma quarta, que trata de árvores, traz, também, uma grande citação retirada do *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha. Os verbetes das três primeiras partes não seguem um padrão. Há verbetes nos quais as características dos animais, reais, imaginárias ou mitológicas, são entretecidas com ensinamentos morais e religiosos como os mais comuns sobre o leão ou a pantera, mas há, ainda, alguns, nos quais há apenas a descrição do animal, como o dromedário, o golfinho ou a ostra.

Outra peculiaridade dessa versão são os verbetes sobre animais mitológicos ou mágicos. Da mesma forma como nas demais descrições, há casos nos quais estão contidos ensinamentos morais e religiosos e outros nos quais apenas estão descritas as características maravilhosas desses seres. As sereias, *sirenae*, por exemplo, são descritas como grandes aves com tórax e cabeça de mulher. Estas cantariam canções de uma maneira tão melodiosa que atrairiam os marinheiros às rochas, provocando, assim, naufrágios. Esse verbete não possui um argumento moral ou religioso e seu conteúdo baseia-se no episódio das sereias na *Odisséia*.⁶⁸

Os bestiários são versões adaptadas do *Physiologus*, mas contêm contribuições de diversos outros textos. Com o passar do tempo, os verbetes foram reinventados, sendo revistos e adaptados por vários autores, dando origem a outros textos nos quais os animais ocupam outros contextos. Nestes, a vida dos animais e suas características e hábitos reinscrevem conteúdos variados, diferentes da ênfase na moral e na religião. Um texto contemporâneo dos bestiários medievais, no qual há um deslocamento do tema, é o *Livro das Bestas*.⁶⁹ Reconhecido como um dos melhores textos da prosa catalã medieval, foi escrito por Raimundo Lúlio antes de 1286. Inicialmente, fazia parte de um texto maior, chamado *Félix*, o livro das maravilhas do mundo.

⁶⁸ WHITE, 1960, p. 134-135.

⁶⁹ LÚLIO, Raimundo. *Livro das Bestas*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Escala, 2006.

Lúlio foi um grande intelectual que dedicou sua vida a combater os muçulmanos. Ele escreveu muitos textos, todos com fins apologéticos e missionários, também incentivou e treinou vários outros religiosos nas línguas orientais, principalmente o árabe, em que era fluente. O *Livro das bestas* contém muito dessa influência oriental e, segundo o seu tradutor para o português, Ricardo da Costa, a maior parte dos exemplos foi retirada de um livro de fábulas árabe chamado *Kalila wa Dimna*.⁷⁰ Assim como o bestiário de Philippe de Thaon, o de Lúlio foi dedicado ao ensino de um rei, Filipe, o Belo, rei de França.

Ao mesclarem características humanas com animais, os personagens são construídos a fim de propiciar uma atmosfera lúdica e, assim, introduzir um ensino moral, além de criticar a política da época. Intrigas, ciúmes e mentiras se desenrolam na trama, que se constitui a partir de jogos de poder. A obra é um tratado sobre as paixões humanas, assim, Dona Raposa manipula todos os outros animais com os seus ardis e enganos, tentando de todas as formas subverter a ordem estabelecida para depor o Rei Leão, cercado de maus e ingênuos conselheiros, que o fazem cometer diversos erros. Os diálogos são entremeados por exemplos: pequenas fábulas contadas pelos personagens uns aos outros sobre outros animais, eremitas, sábios, reis para explicar os seus pontos de vista sobre uma situação moral qualquer – alguns deles foram criados por Lúlio, outros recortados do *Kalila wa Dimna*. Quando um desses exemplos é narrado por um personagem, os demais replicam contando outras fábulas ou simplesmente compreendem a mensagem e seguem o conselho dado.

O *Livro das Bestas* é um exemplo de como faziam os intelectuais medievais para se apropriarem das diversas fontes e tradições disponíveis. Lúlio cristianiza várias das fábulas árabes com as quais teve contato nos seus estudos apologéticos e inventa outras cristãs para suprir seus personagens de ensinamentos morais. Além disso, utiliza-se das caracterizações dadas pelos bestiários para formar o seu elenco: a raposa é ardilosa, enganadora e mentirosa,

⁷⁰ LÚLIO, 2006, p. 25.

comparada ao Diabo; o leão é lembrado por sua altivez, majestade, força e beleza, eleito rei e comparado a Cristo; o boi e o cavalo são animais servis, exemplos de vida para um cristão.

Os animais estão, no texto de Lúlio, num constante debate moral a fim de oferecer ensinamento. O escritor se preocupava com a educação dos governantes, que devia ser cristã e com ênfase no questionamento, pois só assim eles conseguiriam aliados na sua luta contra os muçulmanos. Além disso, seus pontos de vista e filosofia estão pulverizados em toda a sua obra. Numa das passagens, por exemplo, o boi concorda com a serpente: “a pior e mais falsa besta que existe neste mundo é o homem”.⁷¹ Assim, Lúlio estabelece a relação entre o ingênuo governante leão com qualquer outro príncipe ou rei que se deixa levar por maus conselheiros e pelos ardis de uma raposa, simbolicamente, a encarnação do Diabo.

Em *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival*, de Richard de Fournival, século 13, são as mulheres que constituem o mal ao terem o seu amor comparado ao comportamento dos lobos. Já esse texto se utiliza das lendas e dos poucos conhecimentos zoológicos para ensinar, de uma forma pseudocientífica, não sobre política e moral, como o *Livro das Bestas*, mas sobre as relações amorosas, tornando-se uma obra original ao unir duas tradições: a do *Physiologus* e a do *Fin'amors*, ou amor cortês.⁷² Fournival foi autor de várias obras sobre a experiência do amor cortês, mas o seu bestiário é referência, principalmente, nos estudos sobre gênero e sobre o feminino na literatura medieval.

Os bestiários e as demais obras que deles se originaram têm sempre uma característica comum: os animais são instrumentos dos quais os escritores se valem para expor suas ideias e pensamentos, e não o foco principal. Dessa forma, a partir da definição de Bruno Roy, ensaísta francês: “Os bestiários não têm por função primeira observar os animais, propriamente ditos; estes são apenas um

⁷¹ LÚLIO, 2006, p. 59.

⁷² ROY, Bruno. La belle e(s)t La bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, Montreal, v. 10, n. 3, p. 309-317, 1974.

ponto de partida, ou ainda um pretexto, para permitir ao homem de se conhecer”.⁷³ Não se pode afirmar, no entanto, que todos teriam somente essa intenção, mas a declaração pode apontar o motivo de o gênero ainda ser utilizado por alguns autores nos séculos XX e XXI, que produziram textos que remetem a essa tradição.

São diversas as produções artísticas que releem os bestiários. Autores tributários de uma herança européia escrevem seus livros, não conforme com a prosa pseudocientífica ou moralizante do *Physiologus*, mas com outros usos, inclusive, somente de retomada lúdica do gênero. Guillaume Apollinaire, com *O bestiário ou cortejo de Orfeu*,⁷⁴ propõe para os seus verbetes animais, assim como esses novos bestiários, funções estéticas. O escritor configura o seu texto na apropriação de várias tradições como a dos bestiários medievais e da mitologia grega, recriando-os. Além desses, Álvaro Faleiros, tradutor e redator do prefácio da edição brasileira, afirma que o texto também recebeu influência dos emblemas – livros que surgem no século XVI, compostos por três partes: o título, a imagem e o texto, com repertório diversificado, de religião aos fatos cotidianos.⁷⁵

O bestiário ou cortejo do Orfeu apresenta seus verbetes de forma padronizada, cada um com um poema de uma estrofe e uma gravura. Os animais contemplados no seu bestiário são os mesmos já vistos em outros livros e à sua lista são acrescentados os quatro poemas dedicados a Orfeu, que separa e abre cada uma das seções com animais: terrestres, insetos, aquáticos e alados. Seus animais e seres mitológicos estão a serviço da erudição e não mais da moral ou da religião: o boi é um querubim que canta louvores no paraíso; a serpente é acusada de crueldade com três mulheres, Cleópatra, Eurídice e Eva; Orfeu, encanto da Trácia, é alertado sobre o canto das sereias ou questionado se seria igual ao peixe divino, “JESUS, Meu Salvador”.⁷⁶

⁷³ ROY, 1974, p. 319.

⁷⁴ APOLLINAIRE, 1997.

⁷⁵ FALEIROS, 1997, p. 14-15.

⁷⁶ APOLLINAIRE, 1997, p. 35, 61, 73, 85.

O modelo do bestiário continua, através dos tempos, sendo adaptando e recriado por escritores como Jules Renard, Ted Hughes e Miguel Torga. Pertencentes a diferentes tradições e mesmo tendo sido escritos em épocas distantes, *Histórias Naturais*,⁷⁷ de Renard; *Bichos*,⁷⁸ de Torga, e *O que é a verdade?*,⁷⁹ de Hughes, não apresentam os animais míticos do imaginário medieval, mas os do dia a dia, das fazendas, domésticos, que transitam pelo cotidiano. Em cada um desses textos, a estrutura possui formatos próprios, com suas diferentes peculiaridades, sem, no entanto, deixar de ser bestiários, não mais moralizantes, mas ainda instrutivos e lúdicos.

O texto de Renard, composto por pequenos contos, alguns deles de apenas uma oração, inicia-se com uma reflexão sobre a memória. Em “O caçador de imagens”, o narrador, com uma metáfora da escrita, cria esse personagem, que vai captando as imagens de tudo que encontra pelo caminho, até se enfadar e chegar o momento de voltar para casa. Nesse momento ele se deleita ao resenhar suas imagens, que “renascem ao sabor da memória”.⁸⁰

Essa introdução abre o caminho para uma grande lista de narrativas sobre animais cotidianos. São pequenos verbetes, alguns apenas definições poéticas dos animais, como o “A borboleta”, por exemplo: “Essa carta doce dobrada em dois procura o endereço de uma flor”.⁸¹ Os verbetes seguem uma lógica própria, como se o leitor saísse num passeio e caminhando fosse encontrando os animais pela fazenda, por bosques vizinhos, riachos e pequenos lagos. Os insetos que povoam os jardins e os passarinhos se alimentam deles. O texto encerra-se pelo microconto “Fim da temporada de caça”, no qual o narrador-personagem lamenta o momento de sua volta ao vilarejo, não podendo

⁷⁷ RENARD, Jules. *Histórias naturais: o dia-a-dia dos animais, nossos amigos*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2006.

⁷⁸ TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁷⁹ HUGHES, Ted. *O que é a verdade?: poemas de bichos*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁸⁰ RENARD, 2006, p. 12.

⁸¹ RENARD, 2006, p. 67.

mais caçar suas imagens, mas garantindo mais imagens para a próxima temporada e para os camponeses que lá habitam: “Por um caminho já apagado, retorno ao vilarejo. Só ele sabe o meu nome. Humildes camponeses o habitam, que ninguém nunca vem ver, exceto eu”.⁸²

As imagens também habitam o texto de Hughes. Nele, o Criador e Jesus descem a terra numa noite para que o filho de Deus receba a lição sobre o que vem a ser a Verdade. Segundo o narrador, a verdade seria contada pelo homem por meio de suas almas, mas somente quando este estivesse dormindo.⁸³ Assim, os dois seres divinos se encontram com algumas almas para ouvirem poemas sobre os animais. O fazendeiro, sua esposa, seus filhos, um caçador, o vigário e o professor da vila são chamados a apresentar suas visões sobre os animais de seu cotidiano: os da fazenda, as aves migratórias, os pequenos animais dos bosques das redondezas.

O bestiário de Hughes é formado por poemas que entremeiam a narrativa. A obra de 1984, criada pelo autor inglês, já um reconhecido e premiado poeta e escritor de livros infanto-juvenis, mostra de forma lúdica os animais que pertencem ao dia a dia de um fazendeiro, sob um pretexto divinal de apresentar o sentido da verdade. Pelos vários versos, entretanto, o Filho de Deus nunca é satisfeito com a resolução de sua dúvida, orientado pelo próprio Deus, que diz que ainda não teria sido apresentado à verdade. Hughes mescla, assim, a religião com uma estética fantástica para criar um texto direcionado a crianças. Desse modo, as características dos animais são mostradas de forma lúdica, ressaltadas as engraçadas e curiosas, como no exemplo abaixo do desabafo do pastor sobre os cordeiros:

O problema dos cordeiros é que cada um
É uma dor de cabeça diferente – cada peça um problema
diferente. [...]
Uma vez nascido – é questão de saber qual problema virá
primeiro.

⁸² RENARD, 2006, p. 110.

⁸³ HUGHES, 2005, p. 12.

A mãe pode rejeitá-lo.
Ou ele é deficiente, e não colabora.
Ou tem o Mal das Juntas que passa pelo pavio do cordão umbilical antes de secar – é a Artrite dos recém-nascidos.
Depois vem o Ectima – conhecido como Boqueira: ulcerações no focinho, na boca, nos olhos, nas patas. Todas as pragas de uma vez, naquele estilo da Bíblia.
Coisas horríveis estão à espera dos cordeiros. [...]
Se deu a lã ao Cordeiro, por que Deus não a entregou limpa?
Tudo bem, limpo-a eu. E é um bom trabalho.⁸⁴

No seu desabafo, o pastor apresenta os vários problemas causados pelos cordeiros, dos quais deverá cuidar a vida toda para produzirem a lã, que vem suja e cheia carrapichos, e com ela terá ainda mais trabalho. No entanto, ele os apresenta de forma cômica, no linguajar de um homem simples do campo. Por fim, a proposta de Deus de que o homem apresente a verdade fracassa. Esta só é descoberta quando o próprio Deus confessa que a grande verdade é que “Sou cada uma dessas coisas. O Rato. A Mosca. E cada uma dessas coisas sou Eu. É isso. Nada mais. Eis a verdade”.⁸⁵

Dos animais comuns divinizados, passa-se para os animais humanizados de Miguel Torga. No prefácio, Torga diz que são horas de receber o leitor no portaló de sua pequena Arca de Noé, numa referência à embarcação construída pelo patriarca que, ordenado por Deus, abriga a fauna do mundo de uma devastação que teria ocorrido para limpar a Terra da maldade humana. Além de intitular sua obra como uma Arca de Noé, no último conto, “Vicente”, o narrador, reinventa o texto bíblico ao interpretar o que teria acontecido com o corvo solto por Noé, descrito em Gênesis, capítulo 8.⁸⁶ Segundo a tradição, o corvo foi mandado por Noé, mas, como teria índole má, fugiu, e a pomba, devido à sua índole boa, teria voltado para dar a notícia de que tudo tinha voltado ao normal.⁸⁷

⁸⁴ HUGHES, 2005, p. 38-40.

⁸⁵ HUGHES, 2005, p. 117.

⁸⁶ BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Vida Nova, 1997. p. 10-11.

⁸⁷ RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997. p. 125.

O corvo de Torga se chama Vicente e nomeia o último conto da obra. Essa ave não é a mesma da tradição judaico-cristã. Ao contrário do texto bíblico, não é solto por Noé, mas foge. Ele é todo moldado por características humanas como a preguiça de enfrentar as dificuldades, protelando-as; o desejo pela liberdade, que o faz insistir na fuga para um lugar incerto. No clímax do texto, após Deus ter interrogado Noé sobre o corvo, a Arca, no seu balançar, aproxima-se de um único montículo de terra restante, no qual esperava impávido o corvo. No momento em que ele foge, as comportas do céu ainda estavam abertas e o montículo onde pousou seria pouco a pouco devorado pelas águas. Numa guerra sem armas, Vicente e Deus duelam sem nenhuma palavra, apenas pelo olhar. A sede pela liberdade força Vicente a fugir pelo desconhecido. O narrador arma um jogo de forças entre os dois personagens e conclui o texto mostrando a anuência de Deus de “que nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre”.⁸⁸

Todos os animais desse bestiário têm nomes ou apelidos de homens, mas um deles é um homem que, ao final de sua vida, bestializa-se em um inseto seco, preso por um alfinete, um exemplar a mais de sua própria coleção. No conto “O Senhor Nicolau”, o personagem de mesmo nome torna-se bicho por se isolar do mundo, distanciando-se de todos de Perdonelo, sua cidade. A única ocupação dele era a enorme coleção entomológica de besouros e borboletas, todos espetados nos seus respectivos alfinetes. Assim todos os animais humanizados de *Bichos* se relacionam com os homens e, de forma antagônica, esse único personagem humano, ao se isolar, transforma-se num inseto gigante.

Uma outra arca a ser descoberta foi composta em poesia e melodia pelo poeta brasileiro Vinícius de Moraes. O livro *A Arca de Noé*⁸⁹ foi publicado dez anos após o lançamento dos dois discos de vinil *A Arca de Noé*⁹⁰ e *A Arca de Noé 2*,⁹¹

⁸⁸ TORGA, 1996, p. 135.

⁸⁹ MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé: poemas infantis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁹⁰ MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé*. Rio de Janeiro: Universal, 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm. (remasterizado).

⁹¹ MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé 2*. Rio de Janeiro: Universal, 1981. 1 disco de vinil, 33 rpm. (remasterizado).

nos quais vários cantores da MPB, como Elis Regina, Chico Buarque, Ney Matogrosso, MPB4, cantam os poemas musicados pelo próprio Vinícius de Moraes em parceria com o compositor Toquinho. Em contraposição ao texto de Torga, o de Moraes é lúdico e direcionado ao público infantil. A primeira música, “A Arca de Noé”, reconta o episódio final da história bíblica do patriarca Noé.⁹² No disco, interpretada por Milton Nascimento e um coral de crianças, expressa a intenção lúdica dos poemas: ensinar as crianças histórias com elementos que estimulam o seu interesse pelos animais da arca.

Os poemas do início do livro fazem pouca ou nenhuma referência a animais e apenas compõem um todo com os demais pelo seu espírito lúdico. Os outros se dedicam, cada um, a um grupo de animais ou animal específico, como “Os bichinhos e o homem”, “O pingüim”, “O elefantinho”, entre outros. O poema “O leão”, segundo o próprio livro, foi inspirado no poema de William Blake, “The Tiger”:

Tua goela é uma fornalha
Teu salto, uma labareda
Tua garra, uma navalha
Cortando a presa na queda.⁹³

Outros destaques cabem aos dois poemas de estrutura elegíaca, “A morte de meu carneirinho”⁹⁴ e “A morte de pintainho”, sendo esse último uma adaptação do poema “The Death and Burial of Cock Robin”⁹⁵, de autor desconhecido, pertencente ao folclore norte-americano. O primeiro é uma elegia, um lamentar da morte do animal, descrevendo o seu cortejo fúnebre, “com a lâ das nuvens, todas almas dos carneirinhos!”. No segundo poema, a elegia é sobre quem irá ocupar os papéis do cortejo fúnebre, no qual vários bichos ocupam seus

⁹² BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. São Paulo: Vida Nova, 1997. p. 8-12.

⁹³ MORAIS, 1991, p. 38.

⁹⁴ MORAIS, 1991, p. 74.

⁹⁵ THE DEATH and Burial of Cock Robin. In: DELAMAR, Gloria. *Mother Goose: From Nursery to Literature*. Jefferson, NC, USA: Mcfarland & Co Inc Pub, 1987.

postos, e conclui pelo lamentar de “todo o pássaro do ar foi chorar lá no seu ninho, ao ouvir tocar o sino pelo pobre pintainho”.

A morte é um dos temas de outra obra no formato de bestiário escrita pelo autor francês Maurice Genevoix. Autor de outros livros como *Ceux de 14*,⁹⁶ sobre a Primeira Guerra Mundial, Genevoix passou a infância no interior da França numa ilha do Loire. Veterano de guerra, reformado por um ferimento de batalha, o escritor iniciou sua carreira ao voltar a morar no interior do país. Com uma obra dedicada à natureza e à vida no campo, publicou a trilogia: *Terno bestiário*,⁹⁷ *Bestiário encantado*,⁹⁸ ambos de 1969, e *Bestiaire sans oubli* ⁹⁹(Bestiário sem lapsos), de 1971.

A trilogia de alto teor autobiográfico é aberta pelo texto “O Matadouro”.¹⁰⁰ O narrador, aqui, justifica-se e toma a autoridade para si para falar do campo, da natureza, da vida bucólica, fiando-se no que lhe dá prazer, nas suas origens e na sua “memória de homem, de homem nascido na província, no campo, e que lá passou, a depois da infância e da juventude, a maior parte da vida”.¹⁰¹ Nesse texto fundamental, também expõe o que seria a sua intenção ao construir esses bestiários, na “oportunidade para reconstruir a amizade com outras criaturas vivas, os animais livres”.¹⁰² Apesar disso, sua obra nasce no matadouro, onde os mesmos animais são mortos.

Segundo o narrador, por causa dessa palavra forte é que a vida lhe pareceu mais próxima, de forma que quase não se distingue da dos outros animais. A história é sobre uma inusitada recomendação médica de sua infância. Após ter a perna quebrada e imobilizada, deveria dar banhos de sangue para fortalecê-la. O

⁹⁶ GENEVOIX, Maurice. *Ceux de 14*. Paris: Seuil, 1996.

⁹⁷ GENEVOIX, Maurice. *Terno bestiário*. Trad. José Dinis Fidalgo. Lisboa: Cotovia, 1989.

⁹⁸ GENEVOIX, Maurice. *Bestiário encantado*. Trad. José Dinis Fidalgo. Lisboa: Cotovia, 1991.

⁹⁹ GENEVOIX, Maurice. *Bestiaire sans oubli*. Paris: Librairie Plon, 1971.

¹⁰⁰ GENEVOIX, 1989, p.9-13.

¹⁰¹ GENEVOIX, 1989, p. 9.

¹⁰² GENEVOIX, 1989, p. 10.

barulho do balde sendo enchido pelo sangue do animal morto, o calor e a textura de sangue coagulado, o forte ruído de sucção ao emergir a perna, “esse barulho, tenho-o ainda, guardo-o ainda nos meus ouvidos,”¹⁰³ consolida essa forte imagem. Nessas memórias mescladas às da guerra, quando teria visto homens sangrar e morrer, é que o narrador confia para continuar os seus passeios pelo campo em companhia dos seus vários animais: “claros, alegres, livres e vivos”.

De uma forma, metamorfoseando seus personagens humanos em animais ou fazendo-os conviver com espécies fantásticas, Julio Cortázar também constrói o seu elaborado e insólito *Bestiário*.¹⁰⁴ Os diversos contos que compõem a obra podem ser tomados por verbetes com histórias “realisticamente fantásticas”. O conto que empresta o nome ao livro¹⁰⁵ pode ser considerado um bestiário de um só animal: o misterioso tigre aparece pelos diversos cômodos da casa e áreas da propriedade de campo da família Funes, “*los Horneros*”, entretanto, são diversos os animais citados que se relacionam e se familiarizam com os personagens, como Rema, a criada que, frequentemente abusada pelo violento Nenê, identifica-se com o gafanhoto preso num vidro – ela também presa numa redoma.

É frequente, em alguns desses contos, a identificação dos personagens com animais, por eles mesmos, ou enredados pelo escritor, para que seu leitor o faça. A bestialização dos personagens é o que perpassa todos os contos, fazendo-os um só bestiário de humanos transformados em animais. Em “Casa tomada”,¹⁰⁶ Irene e seu irmão, o narrador-personagem, comportam-se como animaizinhos amedrontados. O que, aparentemente, poderia ser um surto coletivo dos dois irmãos, é mascarado pela narração claustrofóbica da fuga que fazem a cada momento em que mais uma parte da casa está sendo tomada – eles pressentem que há estranhos nos cômodos vizinhos e vão trancando as portas por onde passam, isolando-se. Da mesma forma, como bichinhos acuados, são descritos os

¹⁰³ GENEVOIX, 1989, p. 13.

¹⁰⁴ CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.

¹⁰⁵ CORTÁZAR, 1977, p. 93.

¹⁰⁶ CORTÁZAR, 1977, p. 7.

dois personagens de “Ônibus”,¹⁰⁷ perseguidos pelos olhares inquisidores dos demais passageiros da condução.

Personagens humanos são obrigados a conviver com animais fantásticos ou imaginados em “Carta a uma senhorita em Paris”,¹⁰⁸ cujo narrador escreve uma carta à proprietária do imóvel em que mora para justificar-lhe sua destruição por um bando de coelhinhos, os quais o próprio narrador-personagem teria dado à luz vomitando-os um a um. O protagonista poderia desenvolver uma história mirabolante como essa para justificar sua destruição por qualquer outro motivo plausível, mas a narrativa caminha para outra direção ao conotar certo teor metafórico na expressão “vomitar coelhinhos”, como um fato corriqueiro.

Três personagens se esforçam na criação de certos animais em “Cefaléia”. No texto entremeado de nomes científicos de substâncias utilizadas para o combate de dores de cabeça, os personagens trabalham numa fazenda de criação de mancuspias: mamíferos híbridos, dotados de bicos e penas, muito delicados. O texto descreve o manejo desses animais quase como num manual pecuário. Mas as pequenas e delicadas mancuspias transformam a vida de seus criadores num pesadelo, por conta de suas demandas excessivas. No ponto alto da narração, o narrador-personagem, numa espécie de sonho ou delírio, vê-se isolado com as monstruosas mancuspias rondando sua casa.

¹⁰⁷ CORTÁZAR, 1977, p. 35.

¹⁰⁸ CORTÁZAR, 1977, p. 15.

1.2 Os zoológicos

Passear por entre as jaulas de um zoológico é entender a sociedade que as erigiu.

Eric Baratay¹⁰⁹

O zoológico: um excelente lugar para estudar os hábitos dos seres humanos.

Evan Esar¹¹⁰

Os zoológicos são instituições dedicadas aos animais, que são também uma coleção de animais. A arca de Noé, revista e utilizada por Torga, foi um dos primeiros registros de uma coleção de animais, numa espécie de arquivo ou uma reserva. O texto bíblico narra a história duas vezes. Na primeira, em Gênesis 6, constam as instruções para a construção da arca, Deus teria dito a Noé que “de tudo que vive, de toda carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para conservares vivo contigo”.¹¹¹ No segundo momento, no próximo capítulo, o quantitativo dos animais é outro: “de todo animal limpo levarás contigo sete pares: o macho e sua fêmea; mas dos animais imundos, um par: o macho e sua fêmea”.¹¹²

Quanto às origens dos zoológicos, William G. Conway, da New York Zoological Society, afirma que, “de uma forma ou outra, eles parecem existir já há mais de 5.000 anos; grandes extensões de coleções vivas foram mantidas pelos reis do Antigo Egito e pelos soberanos da Suméria”.¹¹³ (tradução nossa) Segundo Eric

¹⁰⁹ BARATAY, Eric; HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth. *Zoo: a history of zoological gardens in the West*. Trad. Oliver Welsh. London: Reaktion Books Ltd., 2004.

¹¹⁰ BENDINER, Robert. *The fall of the wild the rise of the zoo*. New York: E. P. Dutton, 1981. (tradução nossa)

¹¹¹ BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 9.

¹¹² BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 9.

¹¹³ CONWAY, William G. Zoo and Aquarium Philosophy. In: SAUSMAN, Karen. *Zoological park and aquarium fundamentals*. Wheeling: American Association Zoological Parks and Aquarium, 1982. p. 3.

Baratay, autor de uma obra de referência sobre a história dos zoológicos, *Zoo: a history of zoological gardens in the West*, a primeira estrutura aproximada ao conceito moderno de zoológico que existiu pertenceu à rainha Hatasou, da 13^a dinastia, em Tebas, Egito.¹¹⁴ Outros tipos de confinamento de animais para exposição se seguiram por toda história até o surgimento dos primeiros jardins reais, de nobres europeus, os *seraglios*, grupos de pequenas celas onde eram expostos animais.¹¹⁵

Nesses jardins, os grupos mais comuns eram constituídos por animais ferozes, como ursos, lincos, lobos, leões, e os mais raros, tigres, guepardos e leopardos, além de outro grupo de animais de pasto como cervos e veados.¹¹⁶ Esses animais eram exibidos como símbolo de poder pelos nobres, que mantinham sob seus domínios as feras que apareciam em seus brasões de armas.¹¹⁷ Paulo Martins Oliveira, historiador português, acerca da história dos zoológicos em Portugal e da fundação do zoológico de Lisboa, afirma que:

foi de fato com o início dos Descobrimentos no século XV que o interesse pelos animais conheceu um desenvolvimento sem precedentes. Tratavam-se de símbolos de poder e provas da expansão por novos mundos, demonstrações vivas de exotismo que eram confiadas à nobreza para espanto e assombro de todos.¹¹⁸

Como símbolos de poder e para afirmá-lo a outros monarcas e poderosos, o rei Manuel I de Portugal ofertou um elefante e um leopardo ao papa Leão X, assim como mantinha *seraglios* em Lisboa e nas residências reais de Sintra e Ribeira.¹¹⁹ Outros monarcas europeus também dispunham de seus *seraglios*

¹¹⁴ BARATAY, 2004, p. 17.

¹¹⁵ BARATAY, 2004, p. 19.

¹¹⁶ BARATAY, 2004, p. 19.

¹¹⁷ BARATAY, 2004, p. 20.

¹¹⁸ OLIVEIRA, Paulo Martins. As origens e a fundação do Jardim Zoológico de Lisboa. In: *PaleoCiência*. Disponível em: <http://paleociencia.com/>. Acesso em: 10 nov. 2009.

¹¹⁹ BARATAY, 2004, p. 21-22.

particulares, que, com o tempo, passaram a ser abertos ao público, juntamente com os espetáculos de lutas entre as diferentes espécies disponíveis, como ursos e leões contra touros, cavalos ou cães, o que fazia crescer o número de feras selvagens, num mercado em plena expansão para o entretenimento da população.¹²⁰

Com o aparecimento e a proliferação das casas de curiosidades, concomitantemente com os *seraglios*, por volta dos finais do século XVI, que apresentavam diversas coleções, raramente especializadas, mas numa enorme miscelânea, incentivou a nobreza o ímpeto pela coleção. Segundo Baratay, essas coleções eram vistas como um microcosmo, como condensações de um perceptível e inteligível mundo e o possuidor delas recebia enorme prestígio pela sociedade.¹²¹ Os gabinetes com suas coleções *naturalia* (minerais, pedras, fósseis, plantas, frutas e espécimes animais e vegetais) estimularam a criação de coleções de animais exóticos.

Esses dois grupos de animais, os selvagens para as lutas públicas e os exóticos para coleção, aumentavam, segundo Baratay, os seus contingentes gradativamente por toda a Europa. Cada monarca detinha a sua coleção e, em 1660, o rei Luis XIV ordenou a edificação das *Ménageries Royales de Versailles*, para lazer da crescente corte. O termo francês *ménagerie* derivara-se de *ménages*, que tem sido utilizado no sentido de gerenciamento de uma casa. As *ménageries* designavam, inicialmente, construções anexas à casa principal de uma fazenda, onde se criavam animais domésticos. As *ménageries* não eram abertas ao público, com funcionamento altamente dispendioso, passaram a representar os prazeres excessivos dos mandatários absolutistas. O primeiro zoológico público moderno, *Jardin de Plantes*, foi criado com os animais da extintas *Ménageries* do Palácio de Versailles e de Raincy, pertencente ao Duque d'Orléans.

¹²⁰ BARATAY, 2004, p. 25.

¹²¹ BARATAY, 2004, p. 30.

A influência francesa sobre a Europa propiciou o fato de que várias outras *ménageries* fossem transformadas em jardins zoológicos públicos, no século XIX, como os de Londres, Bruxelas, Antuérpia e Amsterdã, inclusive com a criação do Jardim Zoológico e Aclimação de Lisboa, além do Jardim d'Aclimação do Rio de Janeiro, sobre a estrutura da *ménagerie* do Palácio de São Cristóvão. Esses estabelecimentos públicos, financiados pelos governos nacionais, onde cientistas passaram a ocupar importantes posições em seus gerenciamentos, estavam organizados sobre a base das *ménageries* francesas, ou seja, sem maiores preocupações com animais, mas focando no conforto e no prazer do público crescente. Apenas na primeira metade do século XX, afirma Baratay, com a reforma dos antigos zoológicos e a criação de modernos institutos, como San Diego Zoo, em 1915, com enfoque mais científico e estruturado, com a intenção de tornar pública a experiência com a natureza, mas visando, principalmente, o bem-estar dos animais, foi que os zoológicos alcançaram o seu estágio moderno.

Várias definições para os zoológicos modernos podem ser elencadas. Para a Associação Americana de Parques Zoológicos e Aquários (AAZPA):

O zoológico é uma instituição organizada e permanente, essencialmente numa proposta educacional e estética, com equipe profissional, a qual detém e se utiliza de animais selvagens, cuida deles e os exhibe ao público numa agenda regular.¹²² (tradução nossa)

Essa definição exprime as intenções atuais dos zoológicos e aquários. Segundo Conway, são basicamente três: recreação, conservação e educação, sendo essa última a mais importante. Conway afirma que os zoológicos têm obrigações educacionais peculiares, por meio da oportunidade de se observar e aprender diretamente de coleções vivas de animais selvagens, por meio dos quais o *background* biológico do homem é espelhado nas criaturas que compartilham o mundo com ele e esse é o ponto de partida para cada visitante para experiências educacionais formais ou informais.

¹²² CONWAY, 1982, p. 3.

Outra definição abre ainda mais o conceito, numa análise sociológica, de como o homem atual tem se relacionado com essa instituição. Susan Willis, por exemplo, publicou um artigo dedicado a analisar o zoológico por várias entradas, como um jardim, como um local de preservação da natureza, como uma escola.¹²³ Em sua definição, o zoológico:

é um jardim no qual animais não foram feitos para serem vistos como animais de estimação. No entanto, o controle é uma parte muito importante dos seus cuidados e sua paisagem. Os animais de zoológicos são selvagens e devem estar presos por sua e nossa proteção. Eles também são objetos de um show espetacular, e como tal, eles são classificados e exibidos de forma a agradar, excitar, surpreender, e instruir o visitante humano.¹²⁴ (tradução nossa)

Um dos animais colocados ali pode desempenhar o mesmo papel de animais em circos, para um espetáculo exótico. Willis não considera problemas as grades das jaulas, mas uma solução para proteger os animais e as pessoas curiosas pelo *show*. Entretanto, mesmo tendo essa faceta espetacular, a ensaísta ainda localiza os zoológicos entre duas outras instituições, de forma que aquele responde de forma positiva aos anseios de uma sociedade cada vez mais curiosa e ao seu consumismo:

Apesar de serem jardins, zoológicos também manifestam atributos derivados dos museus e dos parques temáticos. De fato, eles articulam um *link* entre museus de história natural, os quais se originaram no interesse novecentista em biologia e economias do colonialismo, e nos parques temáticos contemporâneos, onde a ênfase é dada ao lazer e ao consumismo.¹²⁵ (tradução nossa)

Por meio de uma abordagem metafórica, o zoológico poderia aproximar-se das artes e dos bestiários, a partir da definição de John Berger. Esse filósofo

¹²³ WILLIS, Susan. Looking at the zoo. *The South Atlantic Quarterly*. Durham: Duke University Press, 1999. p. 669-687.

¹²⁴ WILLIS, 1999, p. 671.

¹²⁵ WILLIS, 1999, p. 672.

escreveu diversos artigos sobre a relação complexa entre o homem e os outros animais. No artigo “Le zoo”, publicado na revista *Critique*, ele expõe seu conceito pessimista:

O zoológico é o local onde espécies e variedades de animais o mais numerosas possíveis são colecionadas a fim de que se possa os ver, observar, estudar. Em princípio, cada jaula é uma moldura que enquadra um animal no seu interior. Os visitantes vão aos zoológicos para ver os animais. Eles avançam de jaula em jaula, como um visitante de uma galeria de arte que para diante de um quadro depois se dirige ao seguinte. Mas no zoológico, a visão é sempre má, distorcida.¹²⁶ (tradução nossa)

Comparados a um museu, e os animais a obras de arte, no entanto, os zoológicos não deixam de relegá-los a um papel secundário, marginal. Para Berger, mesmo satisfazendo os anseios de um público numeroso, os animais expostos não seriam eles mesmos, mas sim simulacros de uma existência livre, pois estão em ambientes falsos, com pinturas ao fundo das jaulas de seu habitat, sobre pedras artificiais ou pequenos lagos pouco profundos.¹²⁷ Willis, em concordância com Berger, ainda afirma que as estruturas arquitetônicas dos locais de exposição determinam como os animais devem ser vistos:

O comando visual humano evidencia dominação, conquanto que nenhum animal se permitiria deixar ser visto de frente, de lado, por trás, por cima e por baixo. Essa forma de controle, equivalente a vivisseção, nega ao animal qualquer possibilidade de eximir-se do uso humano.¹²⁸ (tradução nossa)

O homem impõe como o animal deve ser visto, não lhe permitindo nenhuma escapatória. Nos zoológicos modernos, há uma preocupação em oferecer conforto aos animais,¹²⁹ entretanto, a imposição humana nesses ambientes, fonte

¹²⁶ BERGER, John. Le Zoo. *Critique*: revue générale des publications française et étrangères. Paris, v. 34, n. 375-376, p. 821-824, août/sept.1978. p. 822.

¹²⁷ BERGER, 1978, p. 822-823.

¹²⁸ WILLIS, 1999, p. 675.

¹²⁹ Cf. BERENGER, 1981, p. 90-105.

geradora da marginalidade à qual os animais são obrigados, é comparada, por Berger, a guetos, favelas, manicômios e campos de concentração, e o seu resultado é a insatisfação causada pelo zoológico, pois a pretensa intenção de estabelecer uma relação do homem com os animais ali expostos é frustrada quando se percebe que o olhar dos frequentadores nunca será respondido pelos animais, que apenas retribuem olhares cegos, sem a possibilidade de focá-los.¹³⁰

Os zoológicos são uma possibilidade de se relacionar com os animais, não muito diferentes dos bestiários. Quando bestiários, textos por excelência, são nomeados por zoológicos, carregam um complexo sistema semântico, com algumas características trazidas dos zoológicos reais como: os sentidos de reclusão dos animais e o domínio do homem sobre eles, o autoespelhar do visitante nos animais expostos em suas jaulas ou simulacros de habitat, a intenção de divertir e, em alguns textos mais recentes, o afã de educar e se preocupar com a conservação do meio ambiente.¹³¹ Os zoológicos textuais, assim, são metáforas dos bestiários, recriados para absorver os vários significados que carregam os zoológicos e aquários reais.

Esses significados são os vários aspectos da relação que a humanidade tem com os animais e são revistos nos zoológicos; assim, afirma Baratay:

Todos os aspectos do relacionamento da humanidade com a natureza, são como: repulsa e fascinação; impulso de se apropriar, dominar e entender; o progresso reconhecimento da complexidade e especificidade das diversas formas de vida; e muito mais. A história desse microcosmo está assim ligada a uma grande variedade de histórias paralelas das colonizações, etnocentrismo e descoberta do Outro; à violência nas relações humanas e o efeito moderador do processo civilizatório na moral e no comportamento; à criação de lugares para memória coletiva como museus; à complicação de práticas sociais; ao desenvolvimento de atividades de lazer.¹³² (tradução nossa)

¹³⁰ BERGER, 1978, p. 824.

¹³¹ Cf. CONWAY, 1982.

¹³² BARATAY, 2004, p. 13.

O conhecimento adquirido pelo homem ao visitar essas instituições depreendido da observação dos animais ali presos e das instituições em si são as bases para uma literatura que se utiliza desse conhecimento tácito dos zoológicos, para mimetizá-lo, metaforicamente, ou criticá-lo. Essas instituições zoológicas, ou os aquários, e todo o sentido que elas carregam alimentam obras literárias como *Ave, palavra*,¹³³ de Guimarães Rosa. Grande amante dos animais, Rosa se inspirou em inúmeros deles para a criação de vários personagens em toda a sua obra. Em *Ave, palavra*, livro póstumo, miscelânea de textos, editado e publicado na sua 5ª edição por Paulo Rónai, há destaque para oito textos que têm características em comum: são todos nomeados por “Aquário” ou “Zoo”, escritos a partir de relatos e anotações feitos por Rosa em suas visitas a aquários e zoológicos públicos, retirados de seu bloco de notas.¹³⁴

Os animais não nomeiam verbetes, mas os fragmentos de prosa ou apenas frases estão dispostos como num livro de anotações. As características reais e visíveis da aparência e do comportamento dos animais se mesclam a outras inferidas pelo escritor como a capacidade do arganaz de brigar com o mundo, “um João ratão, cor de urucum”, ou a sapiência de Simão I, o epicurista, um velho macaco que observa os “espinafráveis símíolos”.¹³⁵ O narrador se diverte ao relatar o que encontra nos zoológicos e aquários e faz piadas ou trocadilhos com os nomes dos animais.

O bestiário de *Ave, palavra* abandona o rigor pelo uso da forma divertida e carinhosa de tratar os animais, entretanto, o narrador deixa bem claro que o que ele vê, na verdade, não são os animais reais, mas, ao expressar que “Os peixes à baila, bocejam e se abanam, sem direito à imobilidade”¹³⁶ e “eu e o peixe no

¹³³ ROSA, João Guimarães; RONAI, Paulo. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

¹³⁴ ROSA, 2001, p. 16.

¹³⁵ ROSA, 2001, p. 131 e 273.

¹³⁶ ROSA, 2001, p. 57.

aquário temos nenhuma naturalidade”¹³⁷, ele se coloca na posição dos animais que perdem a sua naturalidade pela prisão zoológica.

A influência dos jardins zoológicos também é amplamente encontrada pelos verbetes de *Bestiário*,¹³⁸ do mexicano Juan José Arreola. Segundo Yulan Washburn, no artigo *The Beast Book of Juan Jose Arreola*, o escritor teria atribuído a idéia de construir seu bestiário aos trabalhos do artista Héctor Xavier, que estava retratando os animais do zoológico de Chapultepec. Ao usar a técnica antiga de desenho e animado pelas suas gravuras, Arreola passou a acompanhá-lo em suas visitas ao zoológico.¹³⁹ Nas palavras de Arreola:

Vimos Chapultepec todas as horas do dia e as bestas animadas ou melancólicas: ao Grou-Coroada que afunda o seu bico de guarda entre sua suntuosa plumagem e se limpa; ao macho de qualquer espécie que rapidamente, como se despertara de um sono profundo, percebe a fêmea e investe sobre ela (geralmente sem êxito); aos felinos que vão e vem em sua jaula, como reis encarcerados e dementes. Aos macacos, enfim, que muitas vezes nos fizeram voltar as costas, oprimidos ante tão humana estultice...¹⁴⁰ (tradução nossa)

Assim, o *Bestiário* de Arreola usa a mesma estrutura dos bestiários medievais, com descrição dos animais em verbetes, ornados com os desenhos de Héctor Xavier, para descrevê-los por meio do zoológico, isto é, as jaulas são o enquadramento das suas bestas. “O rinoceronte” é um exemplo disso. Nesse verbete, o escritor mescla elementos da tradição bestiária ao evocar a lenda dos monóceros e a virgem na floresta, mas no início, após uma descrição do que seria um rinoceronte livre, utiliza a expressão “já em cativeiro” para abrir a descrição

¹³⁷ ROSA, 2001, p. 59.

¹³⁸ ARREOLA, Juan José. *Bestiário*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

¹³⁹ WASHBURN, Yulan M. An Ancient Mold for Contemporary Casting: The Beast Book of Juan. *Hispania*, New York, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese: v. 56, p. 295-300, abr. 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/339020>. Acessado em: 10 nov. 2009. p. 296.

¹⁴⁰ ARREOLA, Juan José. *Punta de Plata*. México, Universidad Nacional Autónoma do México, 1958 apud WASHBURN, 1973, p. 296.

da sua “besta melancólica e oxidada”.¹⁴¹ O narrador, ironicamente, apresenta sua homenagem à “besta endurecida e incompreensível, porque deu lugar a uma bonita lenda”,¹⁴² mesmo que pareça impossível se lembrar da lenda ao ver esse tosco animal.

Outros animais também são descritos a partir desse viés: o narrador do outro lado das jaulas, através das grades, observa os animais. A mesma ironia crítica usada no verbete do rinoceronte se repete em vários outros, como em “Aves de rapina”. Num contraste entre a altivez e a majestade das águias, falcões e abutres, com o pouco espaço da jaula, o narrador afirma: “Para eles, a altura soberba e suntuosa ventania tomaram bruscamente as dimensões de um modesto galinheiro”.¹⁴³ A decrepitude e a degradação que o pequeno espaço proporciona incomoda o narrador, que lamenta a perda de liberdade que essas aves, animais tão acostumados às nuvens, penhascos e à caça altaneira, sofrem. Da mesma forma, essa perda acomete os leões, que continuam carnívoros, pois alguns súditos seus se encarregam de serem verdugos.¹⁴⁴

A visão de uma criança que vai ao zoológico pela primeira vez e se surpreende com os mesmos animais e outros mais observados por Arreola é evocada por Jorge Luiz Borges em seu famoso prólogo ao *Manual de Zoologia Fantástica*.¹⁴⁵ Para Borges, essa criança pode ser ou ter sido qualquer um de seus leitores, e o espetáculo dessa primeira visita poderia causar as neuroses da vida adulta, anos depois. O zoológico oferece aos seus visitantes uma enorme variedade de animais, muitos deles, de uma existência até então jamais imaginada. Assim, Borges propõe um zoológico de metáforas, que irá criar uma ponte dos zôos reais para os imaginários ou mitológicos, como prefere chamá-los. Os conceitos das

¹⁴¹ ARREOLA, 1972, p. 3.

¹⁴² ARREOLA, 1972, p. 3.

¹⁴³ ARREOLA, 1972, p. 6.

¹⁴⁴ ARREOLA, 1972, p. 10.

¹⁴⁵ BORGES, Jorge Luiz; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

palavras fantástico, imaginário e mitológico, assim como o de monstro, são mesclados, para, desta forma, o escritor encontrar o espaço de construção de seus bestiários: as mesmas estruturas de verbetes sobre esses animais são encontradas em *O livro dos seres imaginários*.¹⁴⁶

No título da primeira obra, pela expressão ‘manual de zoologia’, o escritor sugere um trabalho pseudocientífico do seu texto: catalogar o número total de animais fantásticos – missão impossível, segundo ele, uma vez que os seres/animais imaginários são combinações de elementos que tendem ao infinito. Esses seres que compõem os bestiários de Borges são conhecidos das mitologias clássicas como o centauro, o minotauro e a esfinge. Outros pertencem às mitologias largamente estudadas por Borges como os monstros judaicos Golem, Lilith e Behemoth, os djinis, da cultura islâmica, e as valquírias e os trolls, pertencentes aos mitos nórdicos.

Borges apresenta os animais imaginários criados pela literatura moderna e contemporânea em outros tantos verbetes. Os anjos e os demônios de Emanuel Swedenborg, filósofo sueco do século XVIII, são as primeiras citações do escritor.¹⁴⁷ Os mais encontrados são os animais fabulosos de Franz Kafka e os animais sonhados por Lewis Carroll e Edgar Allan Poe. Borges escreve três verbetes, entretanto, traduções de trechos literários de Kafka: “Um animal sonhado por Kafka”, “Um cruzamento” e “Odradek”.¹⁴⁸ Nos dois verbetes de Lewis Carroll – “Um animal sonhado por Lewis” e “Um réptil sonhado por Lewis”–,¹⁴⁹ o escritor também traduz trechos retirados do livro *Perelandra*,¹⁵⁰ segundo livro de uma trilogia espacial.

¹⁴⁶ BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁴⁷ BORGES, 2007, p. 16 e 71.

¹⁴⁸ BORGES, 2007, p. 21, 67 e 159. Os contos são traduções dos textos originais em alemão, respectivamente: “*Hochzeitvorbereitungen auf dem Land*”, “*Eine Kreuzung*” e “*Die Sorge des Hausvaters*”.

¹⁴⁹ BORGES, 2007, p. 18 e 181.

¹⁵⁰ LEWIS, C. S. *Perelandra*. New York: Scribner, 1996.

Os outros escritores são Max Brod e H. G. Wells citados por terem criado os seus próprios animais e monstros. Esses animais, inventados e construídos, pertencem aos seus zôos ficcionais particulares. São animais aprisionados em suas memórias, em seus livros, monstros que assombram seus personagens – criados e recriados por meio das infinitas possibilidades de combinações e arranjos.

O imaginário das crianças tal qual em Borges também possibilita a Sérgio de Castro Pinto criar o seu *Zôo Imaginário*.¹⁵¹ Esse livro é composto de poemas já publicados anteriormente pelo escritor brasileiro e também por textos inéditos sobre animais. Como um passeio por um zoológico preso na imaginação, compõe-se de animais construídos a partir de trocadilhos e palavras de um mesmo contexto semântico, como se pode encontrar nos poemas dedicados à girafa ou à coruja. As características físicas dos animais se mesclam a outras tantas associações criadas pelo poeta. Da coruja, são ressaltados “os olhos de vigília [...] olhos acesos, luzeiros de sabedoria”.¹⁵² Para a girafa, “olhem o pescoço que a girafa tem!” e “ergue-se a girafa, edifício frágil”.¹⁵³

Nesse livro, o conceito de imaginário aproxima-se da proposta de Borges em seu prólogo ao *O livro dos seres imaginários*, da construção das imagens por uma criança: mesmo esta fazendo um passeio pelo zoológico e vendo de perto os animais, cria ainda outras associações e reinventa no campo das idéias e da imaginação: o leão, “sol de pêlos”, é como uma estrela; a girafa, por seu pescoço enorme, “mastros de um circo”; o elefante, por sua cor cinza e sua tromba, “barril de pólvora mansa”; a garça de perna encolhida, “ariano saci”, assim como outras muitas associações. Apenas em “Poeta x poema”¹⁵⁴ se apresenta uma noção diferente de imaginário:

poeta x poema

¹⁵¹ PINTO, Sérgio de Castro. *Zôo imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2005.

¹⁵² PINTO, 2005, p. 17.

¹⁵³ PINTO, 2005, p. 24 e 26.

¹⁵⁴ PINTO, 2005, p. 15.

nem sempre o poeta
ronda o poema
como um fera à presa.

às vezes, fera presa e acuada
entre as grades do poema-jaula,

doma-o o chicote das palavras.

Nesse poema, o poeta se transforma no mais insólito dos animais. Aqui há o grande exercício de imaginação que abre o livro e que proporciona ao seu leitor a abstração necessária para a leitura dos poemas. É uma confissão do poeta que nem sempre é quem domina o poema, ele também é dele presa. O animal-poeta é que se vê preso num poema-jaula e, desprotegido, é domado pelas palavras, numa forma de justificar os arroubos criados no poeta pela inspiração e como esta o domina.

Nesta dissertação, o pequeno zoológico pessoal de Murilo Mendes abre-se a inúmeras possibilidades de interpretações. Para o escritor, seus animais estão aprisionados em suas memórias. Em *Poliedro*,¹⁵⁵ publicado em 1972, obra dividida em quatro partes/setores, Mendes apresenta o seu bestiário intitulado de “Setor microzoo”. Segundo Eliane Zagury, no prefácio, o livro oferece uma prosa lírica em oposição à linguagem sintética usada pelo poeta em sua obra, e os seus setores, como se fossem quatro livros, contêm “uma estrutura cerrada, orgânica, bem montada sobre os alicerces de toda uma obra anterior, outras partes do poliedro agora vislumbrado”.¹⁵⁶

O “Setor microzoo” contém verbetes que, apesar de o título remeter a zoológico, não são compostos apenas por animais encontrados nessas instituições. São aves, insetos, animais domésticos, selvagens e aquáticos, que poderiam estar catalogados em fazendas, zoológicos e aquários, mas todos pertencem a um pequeno zoológico particular, um microcosmo criado com humor, divagações e

¹⁵⁵ MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

¹⁵⁶ ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972. p. xi.

memórias da vida e da infância. O primeiro de seus verbetes, “O galo”, por exemplo, abre o bestiário com essas lembranças de um galo mítico cujo canto ouvia, quando menino, e tentava descobrir onde estaria, se nas “abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou nas praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no cornimboque do diabo”.¹⁵⁷

Seus animais, assim, são insólitos. Alguns pertencem à sua memória de infância, outros apenas às suas divagações. Eles são distantes, alguns nem têm corpos. O narrador afirma, sobre o seu distanciamento:

Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo, a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil.¹⁵⁸

De fato, no seu microzoológico, como se verá mais adiante nesta dissertação, os animais são textuais, como o tigre, construído a partir de leituras diversas. Nesse verbete, cita Paul Valéry e o poema “The Tiger”, de William Blake, e descreve o animal, não em suas características físicas, mas sim nas imaginárias e insólitas, comparando-o ao universo e à eternidade. Toda uma herança cultural e intertextual é utilizada para a criação dos seus verbetes de animais, formando um bestiário à maneira do seu estilo visionário e da sua prosa surrealista, tanto em *Poliedro*, quanto em alguns outros verbetes, poemas ou mesmo apenas em diminutos versos, pulverizados por toda a sua obra, nos quais são feitas referências a diversos animais, compondo assim, o seu zoológico pessoal, íntimo e poliédrico.

¹⁵⁷ MENDES, 1972, p. 7.

¹⁵⁸ MENDES, 1972, p. 7.

2 ANIMAIS NA OBRA DE MURILO MENDES: UM PANORAMA

2.1 Um percurso poético (1925-1974)

*O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme
Animal que é o universo.*

Murilo Mendes, em “Microdefinição do autor”.¹⁵⁹

*Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à
poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve
de se privar.*

Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*.¹⁶⁰

Murilo Mendes foi, por toda a vida, um apaixonado pelas artes. A anedota pessoal da escapada do colégio interno de Niterói, quando menino, sempre lembrada pelo poeta, para assistir à companhia de balé russo que se apresentava no Rio de Janeiro, estrelando Nijinski, demonstra que seu interesse iniciou-se cedo.¹⁶¹ Antes desse fato, porém, já havia sido cultivado em Mendes o interesse pela poesia e pela literatura, por seu vizinho e também poeta, o advogado e amigo da família Mendes, Belmiro Braga. Além disso, em recente pesquisa, descobriram-se algumas crônicas jornalísticas de sua autoria, *Chronicas mundanas*,¹⁶² encobertas por pseudônimos inspirados nos personagens de Eça de Queirós, escritas no final de sua adolescência no folhetim semanal *A tarde* sobre

¹⁵⁹ MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

¹⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

¹⁶¹ PICCHIO, Luciana Stegagno. Cronologia da vida e da obra. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.67-81.

¹⁶² PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Terezinha Vânia Zimbrão da; MENDES, Murilo. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

teatro, literatura e artes na *belle-époque* juiz-forana. Por toda a sua vida, a crítica de arte foi a sua segunda ocupação, além da criação literária.

Mendes se aproximou de grandes artistas durante a sua vida por meio de sua atuação literária e seu interesse por todas as formas de arte, em especial as pictóricas e a música. Seu grande amigo, Ismael Nery, múltiplo artista, pintor, arquiteto, filósofo, poeta e dançarino, exerceu grande influência e fascínio sobre sua personalidade.¹⁶³ Ao final de sua vida, Mendes possuía uma pinacoteca de respeito em sua residência, na Via del Consolato, número 6, em Roma, com ampla representatividade, com peças de Picasso, Portinari e Guignard, de vários pintores italianos contemporâneos a sua vivência na Itália, especialmente Magnielli, e, também, diversas obras dos amigos Ismael Nery, Arpad Szenes e Vieira da Silva.¹⁶⁴

Essa convivência com artistas aparece na obra muriliana por meio de poemas e textos em prosa muito visuais e repletos de referências a pinturas de influência surrealista ou abstratas. A exemplo de muitos pintores, Mendes desenhou um autorretrato no texto “Microdefinição do autor”.¹⁶⁵ A epígrafe, no início deste capítulo, é uma das afirmações de suas autodefinições. Mendes se intitula “minúsculo animal” frente ao universo, orgânico e sistematizado, “enorme Animal”.

Nos livros de Mendes, animais e outros seres mitológicos aparecem com certa frequência e estão presentes em quase toda a obra. Eles são seres insólitos, com raras caracterizações físicas, mas, sobretudo, oníricas e surrealistas – são animais metaforizados. Os seres imaginários ou mitológicos presentes serão contados neste breve panorama, pois são combinações de animais reais com uma zoologia dos sonhos.¹⁶⁶ Neste capítulo, pretende-se uma revisão da obra muriliana, tanto de textos em prosa quanto em verso, na mesma ordem apresentada em

¹⁶³ GUIMARAES, Julio Castañon. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986. p. 28.

¹⁶⁴ Cf. PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo Mendes - Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. *Ipotesi*, Juiz de Fora, Editora UFJF, v. 6, n. 1, p. 09-18, 2002.

¹⁶⁵ MENDES, 1972, p. xvii-xx.

¹⁶⁶ Cf. BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Poesia completa e prosa.¹⁶⁷ Este panorama dos animais na obra de Murilo Mendes culminará com a análise de seu zoológico particular e poliédrico no “Setor microzoo”, de *Poliedro*.¹⁶⁸ Cada livro será brevemente apresentado, e, para aqueles que registram alguma ocorrência animal ou de seres imaginários, será direcionado um olhar mais atento, devendo-se começar por *Poemas*,¹⁶⁹ de 1930.

Primeiro texto publicado pelo poeta – anteriormente, só havia feito esparsas contribuições em jornais ou revistas literárias –, completamente financiado pelo seu pai, é citado por Mário de Andrade em “A poesia em 1930”, como “historicamente o mais importante dos livros” daquele ano.¹⁷⁰ Andrade afirma que em *Poemas* “o abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas”, e Mendes com leveza e elasticidade passa do plano do corriqueiro para o da alucinação, numa dicotômica e confusa dança. Luciana Stegagno Picchio, estudiosa italiana da obra muriliana, concorda em parte que esse primeiro volume tem “cunho declaradamente modernista”, principalmente por conta dos poemas-piadas;¹⁷¹ porém discorda de Andrade, afirmando que, apesar de modelado em clima modernista, *Poemas* tem uma origem “singular e individualíssima carga estética e numa comovida e ao mesmo tempo pudica freqüentação de congeniais personalidades poéticas”, ressaltando-se os clássicos portugueses e brasileiros, os românticos, os portugueses Antônio Nobre e Cesário Verde, os espanhóis Góngora, São João da Cruz e Manrique e os surrealistas Aragon, Reverdy, Éluard.¹⁷²

¹⁶⁷ MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹⁶⁸ MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

¹⁶⁹ MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929*. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.

¹⁷⁰ ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ, 1943.

¹⁷¹ PICCHIO, Luciana Stegagno. O itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 16, p. 61-73, dez. 1959. p. 64.

¹⁷² PICCHIO, 1959, p. 64-65.

Poemas é dividido em seis partes: “O jogador de diabolô”, “Ângulos”, “Máquina de sofrer”, “O mundo inimigo”, “A cabeça decotada” e “Poemas sem tempo”, esse último dedicado ao amigo Ismael Nery. A primeira parte contém um dos poemas mais conhecidos do poeta, “Canção do exílio”, uma paródia bem ao estilo modernista do poema homônimo de Gonçalves Dias, já contendo alguns dos elementos que irão perenemente acompanhar Mendes: o bom humor e o gosto por uma estética surrealista adaptada à sua brasilidade. Além desse poema, outros são declaradamente modernistas como “Quinze de novembro”, “Noturno resumido”, “Endereços das cinco marias”.¹⁷³ Outros poemas de destaque são “Noite carioca”, “Saudação a Ismael Nery”, “Mapa” e “Canto do noivo”.¹⁷⁴

Em *Poemas* não há referências a animais, apenas a seres imaginários ou mitológicos. O poema “O menino sem passado”¹⁷⁵ traz as confissões de um menino cético. Personagens da mitologia brasileira e européia, pertencentes ao imaginário infantil, como o saci-pererê, que dança “maxixes desenfreados”, a mãe-d’água apenas preocupada em “tomar banhos asseadíssima na piscina do sítio” e um “gigante com trezentos anos”, que o levaria dentro dum surrão, são os exemplos que o poeta apresenta para se escusar de não ter havido monstros complicados em seus sonhos pueris.

Os outros dois poemas têm como tema os demônios: “Anjos maus” e “Vida dos demônios”,¹⁷⁶ em representações calcadas no imaginário cristão, no qual os demônios são culpados pelas tentações, por molestarem os homens, porém são derrotados pelo bem. No primeiro, são apresentados seus verdes anjos, grandes, com “dentes de pérola, boca de coral”. Valentes aviadores tentam combatê-los em vão, nesse caso, o mal suplanta o bem. Eles são responsáveis pela volúpia das mulheres e por as meninas ficarem “trancadas no quarto o dia inteiro no espelho revirando os olhos”. No outro poema, os demônios, além de grandes,

¹⁷³ MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.

¹⁷⁴ MENDES, 1959, p. 15, 36, 37, 40.

¹⁷⁵ MENDES, 1959, p. 6.

¹⁷⁶ MENDES, 1959, p. 18 e 24.

são de múltiplas cores. Eles trabalham muito, constroem “o trabalho dos homens, agitam o mar, armam a mão dos padres e operários”. O eu lírico lhes atribui a inspiração, dizendo que eles “ajuntam imagens e reflexos na cabeça dos poetas” e, noutra ponta, diz que “debruçam-se nos olhos da gente, no bico da minha pena”. Esses agitados demônios, que vão e vêm o tempo todo, mesmo não sendo tão maus, importunam os planos de Deus e, ao atravessar o caminho deles a Virgem Maria, eles se dobram, “caem no tempo”.

Em seguida, Mendes publicou *Bumba-meu-poeta*,¹⁷⁷ um auto no qual o poeta assume o lugar do boi do bailado popular cômico-dramático. Segundo Câmara Cascudo, *bumba* é uma interjeição, e a expressão “Bumba-meu-boi” significaria “Bate! Chifra, meu boi!”.¹⁷⁸ O poeta é o Boi que chifra a sociedade, criticando os professores com mirabolantes técnicas de ensino, um deputado, que procura votos no meio da turba que assiste ao espetáculo, e vários outros personagens que vão se seguindo pelo poema. São vários os pontos nos quais as críticas do poeta-boi vão transparecer.

Em uma das falas do Poeta, ele critica o professor, acusando-o e agradecendo por não ter ensinado nada: “Muito obrigado ao senhor, não me ensinou coisa alguma”. Mendes, a exemplo dos demais modernistas, também critica a sociedade brasileira e, num desabafo por meio do personagem Jazbande, corruptela de *jazz band* (ing. orquestra ou banda de *jazz*), exclama: “Este povo não faz nada sem auxílio musical”. Outro momento relevante é quando o Poeta responde à primeira fala do Deputado, conclamando “abaixo à demagogia” e “Passa fora: esta cantiga não pega mais pro pessoal” – reflexo da aversão de Mendes à política.

São três as referências a seres imaginários, não havendo, porém, nenhuma a animais, a não ser ao *Boi* – animal mitológico pertencente ao folclore

¹⁷⁷ MENDES, Murilo. *Bumba-meu-poeta*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 125-140.

¹⁷⁸ BUMBA-MEU-BOI. In: CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 192.

brasileiro. Há um personagem Anjo que procura a festa e o Poeta o rechaça, dizendo que nunca teve anjo-protetor, chamando-o de oportunista e de tentador das “garotas mais sublimes que nasceram da mulher”,¹⁷⁹ ao que o outro lhe responde não ser seu guarda, porém de São Francisco. Outro ser mitológico que participa do auto é a Mãe-d’Água, aqui de maiô, de cabelos cortados curtos, opostos à original forma de longos e cacheados, ao que o Poeta, ao avistá-la, afirma que “inda mais bonita estás”. Por final, a última referência é feita pelo Doutor, que classifica o Poeta como mefistofélico, ou seja, como Mefistófeles, o demônio que faz o pacto com o Dr. Fausto, de Goethe.

O poeta é vate de sua própria história na fala de “São Francisco de Assis”, um dos personagens de seu cortejo, ele afirma: “cai na farra, que nem eu na minha primeira fase”. Essa “farra” pode entendida como os dois primeiros livros, *Poemas e História do Brasil*.¹⁸⁰ Em sua próxima publicação, *O visionário*,¹⁸¹ Mendes já deixa um pouco dessa efusão cultural, de poemas-piadas, e percebe o mundo a sua volta. Em seguida, com o livro *Tempo e eternidade*,¹⁸² passa a sua poesia pós-conversão ao catolicismo, com elementos de sua religiosidade própria, insólita, a exemplo de Manoel Bandeira, que “vai para Pasárgada”, o poeta-visionário juntamente com Jorge de Lima se rende à fé considerada universal.¹⁸³

Para finalizar essa trilogia inicial da obra muriliana, repleta do espírito crítico do modernismo brasileiro, além da inspiração satírica, publicou em 1932, com capa de Di Cavalcanti, *História do Brasil*. São quarenta poemas que compõem uma epopéia sobre a história do Brasil, desde o descobrimento (1500)

¹⁷⁹ Mendes, ao concluir que os anjos tentavam as filhas mais sublimes da mulher, referencia o texto bíblico. Numa colagem comum ao texto muriliano, o poeta remete o leitor à Bíblia no enigmático texto de Gênesis 6:1-2, em que anjos teriam percebido que “as filhas dos homens eram formosas” e tiveram relações com elas gerando gigantes terríveis.

¹⁸⁰ MENDES, Murilo. *História do Brasil*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 141-193.

¹⁸¹ MENDES, Murilo. *O visionário*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 195-242.

¹⁸² MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 243-262.

¹⁸³ Cf. PICCHIO, 1959, p. 67.

até o fim da primeira república (1930), nos quais são encontrados vários personagens históricos mesclados com outros literários e mitológicos. A veia cômica é comum a todo o livro, como nos poemas “Fadistas versus Nassau”,¹⁸⁴ sobre a expulsão dos holandeses do nordeste; “Os Pombos do Pombal”,¹⁸⁵ sobre o regente Marquês de Pombal, no qual os pombos matam como aviões jogando suas bombas, e “Fico”,¹⁸⁶ sobre o Dia do Fico, de D. Pedro I, no qual o monarca, segundo o poeta, manda que as mulatas se preparem e que se afinem as guitarras.

Os animais aparecem em alguns poemas, como “Os Pombos do Pombal”¹⁸⁷ e “Carta de Pero Vaz”,¹⁸⁸ poema resumo do documento escrito pelo escrivão português. Nele, assim como na carta original, há os animais, inúmeros e distintos dos conhecidos pelos portugueses até então. Eles são relacionados como mais uma das riquezas da terra descoberta. No outro poema, os pombos são vilões que “veneno deixaram dos bicos cair” e na volta à casa, levaram “materiais para reconstrução do pombal”. Nele, o poeta reconta de forma metafórica, por meio de pombos assassinos, os dois maiores feitos do Marquês de Pombal: a expulsão dos jesuítas do território brasileiro e a reconstrução de Lisboa, destruída pelo terremoto de 1755.

Há, ainda, o poema de um só verso, chamado “Homo Brasiliensis”,¹⁸⁹ uma paródia do que seria o homem brasileiro. Nele, o poeta faz um trocadilho com o jogo do bicho, criado, segundo consta, para ajudar a manutenção de um zoológico particular do Rio de Janeiro.¹⁹⁰ Em apenas dois versos, o poeta, pela primeira vez, afirma a natureza animalesca do homem e o seu prazer nas

¹⁸⁴ MENDES, 1994, p. 151.

¹⁸⁵ MENDES, 1994, p. 156.

¹⁸⁶ MENDES, 1994, p. 162.

¹⁸⁷ MENDES, 1994, p. 156-157.

¹⁸⁸ MENDES, 1994, p. 145.

¹⁸⁹ MENDES, 1994, p. 187.

¹⁹⁰ BENATTE, Antônio Paulo. É bicho na cabeça. *História Viva*. Ed. 54, Abril 2008. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/e_bicho_na_cabeca.html. Acessado em: 07 dez. 09. esta referência não constava na bibliografia.

concupiscências do jogo do bicho, à época muito em voga no Rio de Janeiro: “O homem / É o único animal que joga no bicho”.¹⁹¹

Em *O visionário*, texto primeiramente publicado em 1941 pela José Olympio, Mendes funda a sua tradição sobre o eterno. Essa fixação sobre o perene, a eternidade, acompanhará o poeta por toda a sua obra. Dividida em três partes, contém 66 poemas, respectivamente 21, 21 e 21, que, segundo os comentários de Picchio em “Notas e Variantes”, o texto “obedece visivelmente à lei ternária que rege o universo cristão e também a um segundo sistema do sete que sabe a cabala e a cultura esotérica”.¹⁹² Não há como estabelecer modelos estruturais dos poemas, mas eles propõem um clima de parábolas, são surrealistas e muito visuais, como os quadros de Chagall, Picabia ou Max Ernst, pintores que se relacionavam com Mendes à época, por meio de uma estética surrealista em comum.¹⁹³

A questão do eterno já havia sido mencionada em *Poemas* em “O homem, a luta e a eternidade”:

Um dia a morte devolverá meu corpo,
minha cabeça devolverá meus pensamentos ruins
meus olhos verão a luz da perfeição
e não haverá mais tempo.¹⁹⁴

Em *O visionário*, suas fixações pelo eterno e pelo tempo são mais recorrentes e estão presentes em “Mulher em todos os tempos”, “Mulher em três tempos”, “Gênese pessoal”, “Fim e princípio”.¹⁹⁵ Os outros poemas, em sua maioria, retratam a musa do poeta, mulher insólita, irreal, não física, “de areia, penteia os cabelos de folhas de palmeira”, eterna como em “A mulher vista do alto

¹⁹¹ MENDES, 1994, p. 187.

¹⁹² PICCHIO, Luciana Stegagno. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1614.

¹⁹³ Cf. PICCHIO, 1994, p. 1614.

¹⁹⁴ MENDES, 1959, p. 29.

¹⁹⁵ MENDES, 1994, p. 197, 199, 225 e 228.

de uma pirâmide”: “Eu vejo em ti as épocas que já viveste e as épocas que ainda tens para viver”.¹⁹⁶ Já para a abordagem proposta para este capítulo, *O visionário* não registra muitos animais. São encontradas algumas referências a anjos e os únicos poemas que possuem nomes de animais tratam de assunto diverso do título, são eles: “Metade pássaro”, “A pomba da lancha” e “Poema no bonde-camelo”. Entretanto, o poema “Jandira” apresenta um ser mítico, espécie de sereia, deusa e entidade cabocla.

Esse poema, “Jandira”,¹⁹⁷ um dos mais famosos do poeta, evoca todos os seres apresentados acima. Com o verso “O mundo começava nos seios de Jandira.”, inicia-se como um mito de fundação, de gênese. Quando penteava seus cabelos, “os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar”. Jandira cresceu “na vida em graça, beleza, violência”. Seus perfumes, emanados dos seios, seduziam e matavam seus namorados, que “viviam e morriam por causa de um detalhe de Jandira”. Assim como a mãe d’água, descrita por Câmara Cascudo,¹⁹⁸ a entidade criada por Mendes canta e seduz: “E surgiram sereias da garganta de Jandira: o ar inteirinho ficou rodeado de sons”. Eterna, ela já existe desde o princípio do tempo e não morre, mas “espera que os clarins do juízo final venham chamar seu corpo” que, segundo o narrador, “ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente”.

Em seguida, apresentaram-se, em 1935, os elegíacos poemas de *Tempo e eternidade*. Primeiro livro após sua conversão ao catolicismo, resultante do choque da morte prematura do amigo Ismael Nery, Mendes escreveu em parceria com o poeta Jorge de Lima, também católico e amigo de Nery. O primeiro poema já exemplifica bem esse tom de lamento, baseando-se no texto bíblico de Jó, e concorda com o proposto pelos poetas, então da publicação: “Restauramos a poesia em Cristo”.¹⁹⁹ Em oposição ao mitológico “Novíssimo Prometeu”²⁰⁰ de *O*

¹⁹⁶ MENDES, 1994, p. 209.

¹⁹⁷ MENDES, 1994, p. 202.

¹⁹⁸ MÃE D’ÁGUA. In: CASCUDO, 2007, p. 532.

¹⁹⁹ Cf. PICCHIO, 1994, p. 1621.

²⁰⁰ MENDES, 1994, p. 237.

visionário, o “Novíssimo Job”²⁰¹ lamenta sua sorte, chama Deus de “Grande inquisidor”, suplica: “Mata-me desde já”.

O título desse livro evidencia o seu enfoque na transcendência – o restante da obra de Mendes também é atravessado por esse tema, porém, em menor intensidade. O poeta afirma sua eternidade, sua transcendência, seu cristianismo místico: “Não nasci no começo deste século: Nasci no plano do eterno...” Sua filiação: “Eu sou da raça do Eterno – Fui criado no princípio”. A musa, nesse livro, é a relação entre o poeta e Deus, “uma imagem do Eterno”. Além dessa relação com o tempo e com a eternidade, os cinco poemas chamados “Salmos”, respectivamente numerados de um a cinco, antecipam outros textos murilianos em que o poeta faz as mesmas adaptações do texto bíblico. Não há nenhuma referência a animais nesse livro.

De 1935, *Os quatro elementos*,²⁰² texto seguinte do poeta, traz uma atmosfera mais tranquila em relação às elegias de *Tempo e eternidade*. Alguns poemas são chamados de “Anti-elegia”,²⁰³ de números 1, 2 e 3, nem tanto menos fúnebres, mas desviam a atenção do lamento para reflexões sobre a vida e a morte. Outros poemas são descrições do Rio de Janeiro, principalmente do bairro de Botafogo, exaltando suas musas, que passeiam pela praia: “Vivam as mulheres bonitas”. Esses poemas conferem leveza à obra – e, em vários, há gaivotas, simbolizando certa tranquilidade de um passeio bucólico pelas praias. As diversas gaivotas são contempladas, consolam a musa de “A Enseada de Botafogo”,²⁰⁴ são gaivotas-correio que chegam pontualmente com notícias, levam cartas “mais depressa do que aviões”. No poema “A uma gaivota”,²⁰⁵ o eu lírico as transforma em anjos, que informam sobre a sua amada na eternidade.

²⁰¹ MENDES, 1994, p. 245.

²⁰² MENDES, Murilo. Os quatro elementos. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 263-282.

²⁰³ MENDES, 1994, p. 266, 268 e 280.

²⁰⁴ MENDES, 1994, p. 268.

²⁰⁵ MENDES, 1994, p. 276.

O texto de *Os quatro elementos* foi somente publicado em 1945, numa só edição contendo também *Mundo enigma*.²⁰⁶ Segundo Picchio, é a partir desse momento que a poesia muriliana “far-se-á mais serena, como aplacada: a ânsia do absoluto já não será tormento, mas abandono e a confiança adquirida no que respeita ao transcendente dará novo encanto à sua escritura”.²⁰⁷ Para Murilo Marcondes, em *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, *Mundo enigma* foi produzido rapidamente, no ano de 1942, no período em que Mendes foi internado no Sanatório de Correias para tratar de uma tuberculose, no mesmo lugar em que Ismael Nery se internou dez anos antes.²⁰⁸ Alguns traços biográficos referentes a esse período de internação são encontrados, como no poema “Ana Luísa”,²⁰⁹ descrita como “tuberculosa incomparável [...] estás sendo lentamente devorada por seres microscópicos”, que homenageia uma paciente colega de internação. Lembranças do sanatório, de “obscuríssimos quartos dando para terraços em azulejos”. Registra-se também a presença, algumas repetidas vezes, de palavras como morte/morto, cadáver/cadáveres, febre, pulmão esvaziando, asfixiar, pertencentes ao mesmo plano semântico – da doença, da tuberculose, dos sanatórios.

O poeta se apresenta em *Mundo enigma* como um “Novíssimo Job”,²¹⁰ e, a exemplo do Jó bíblico, nessa obra, questiona o Criador sobre as injustiças e incertezas da vida, delineando o seu catolicismo essencialista,²¹¹ próprio e incompreendido. O essencialismo, segundo Mendes, seria um sistema “baseado na abstração do tempo e do espaço. [...] Segundo o próprio Ismael Nery, o sistema

²⁰⁶ MENDES, Murilo. *Mundo enigma*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 373-397.

²⁰⁷ PICCHIO, 1959, p. 68.

²⁰⁸ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

²⁰⁹ MENDES, 1994, p. 378.

²¹⁰ MENDES, 1994, p. 245-246.

²¹¹ Cf. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EDUSP: Giordano, 1996. p. 47-54.

essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo”.²¹² Na verdade, é um estilo mais abrangente de cristianismo, no qual o próprio Cristo seria o exemplo máximo de filósofos, poetas e artistas – numa doutrina especial que “não via incompatibilidade entre sexo e o espírito religioso”, numa mistura inusitada de cristianismo e surrealismo.²¹³

Seus questionamentos são em relação à morte e à guerra, como nos poemas “Diurno cruel”, “A noite de junho” no “massacre dos reféns inocentes” e “O pensamento descalço” no qual o “enorme monumento de ódio atinge as nuvens”.²¹⁴ O livro *Mundo enigma* não contém referências a animais.

Segundo Alfredo Bosi, os principais textos poéticos de Mendes são *A poesia em pânico*,²¹⁵ *As metamorfoses*²¹⁶ e *Poesia liberdade*,²¹⁷ nos quais, o poeta “objetiva a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão do caos), que deve, porém resgatar-se em vista de valores absolutos: Eros e Liberdade”.²¹⁸ Visões oníricas de anjos e demônios nos primeiros poemas dão uma idéia de como será o espaço surrealista criado pelo poeta em *A poesia em pânico*, publicado em 1937. Mendes esclarece que se preocupou com a aproximação de elementos contrários, aliança de extremos.²¹⁹ De fato, essa sua intenção declarada é percebida em “Igreja mulher”:

²¹² MENDES, 1996, p. 47.

²¹³ Cf. ARRIGUCCI JUNIOR, David. Entre Amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EDUSP : Giordano, 1996.

²¹⁴ MENDES, 1994, p. 376, 382 e 383.

²¹⁵ MENDES, Murilo. A Poesia em Pânico. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 283-310.

²¹⁶ MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

²¹⁷ MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

²¹⁸ BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: _____. *História Concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 449.

²¹⁹ PICCHIO, 1994, p. 1639.

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.²²⁰

Sua igreja-mulher, ao mesmo tempo erótica e sacra, pertence ao grupo de imagens oníricas construídas no livro. Nessa obra, são várias as musas: a onipresente Berenice,²²¹ a mulher-cometa com o seu rabo de prata e a mulher do poema “Os três círculos”,²²² “criatura limitada como eu”. *A poesia em pânico* reflete, de forma mais enfática, a influência de Ismael Nery e do catolicismo recém-recebido por Mendes. Essa religiosidade, própria do poeta, é enfocada no caos e no eterno, assim como em *Tempo e eternidade*. Aqui, sua Igreja tem “pernas, seios, ventres e cabelos”, os estandartes negro de Berenice e vermelho da paixão de Deus se cruzam no ar causando tumulto, e o poeta expressa a sua pequenez de mais pura forma de salmo:

Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco de água dos mares
O braço desgarrado de uma constelação.²²³

Num poema eliminado por Mendes da edição *A Poesia em Pânico*, da coletânea publicada em *Poesias (1925-1955)*, “Poema Católico”, a sua versão de Kyrie Eleison mescla esses elementos religiosos e eróticos, aliança de extremos:

Eros!
Eros Cristus!
Eros Cristina!
Kyrie!
Kyrie Eleison!
Cristina
Tu me amparas me abandonas

²²⁰ MENDES, 1994, p. 303.

²²¹ MENDES, 1994, p. 294-295.

²²² MENDES, 1994, p. 287.

²²³ MENDES, 1994, Poema Espiritual, p. 296.

Violada e intacta
Virgem e prostituta
Maldita e abençoada do Pai.
[...]²²⁴

Em *As metamorfoses*, de 1944, o poeta avança além de sua religiosidade personalizada. Dedicado a Mozart, o livro é dividido em duas partes, o “Livro primeiro – as metamorfoses”, composto no ano de 1938, e o “Livro segundo – o véu do tempo”, de 1941. Segundo Fábio de Souza Andrade, no prefácio da edição de 2001, esse livro

oferece uma versão madura desta combinação improvável, pessoalíssima e muito brasileira das três matrizes estético-ideológicas que resultaram numa poética única: o filtro de um humor irônico, a liberdade das associações surrealistas, um catolicismo sensualista e pouco ortodoxo.²²⁵

O humor muriliano já demonstrado em *Poesias e História do Brasil*, de forma mais enfática, aqui também é presente, mas de modo mais suave e pulverizado em alguns poemas, assim como nos demais livros anteriores, entretanto, prevalece um estilo sóbrio. As associações surrealistas citadas por Andrade são comumente encontradas, como em “A volta do filho pródigo”,²²⁶ no qual “Nijinski dançando no arco-íris reconcilia o céu e a terra”, e em “Estudo n° 5”,²²⁷ o mesmo arco-íris é, agora, empinado como um papagaio por uma criança, e depois “os pássaros vieram beber no sol antes que o demônio acordasse”.

Os animais, assim como as diversas e insólitas musas de Mendes, povoam boa parte dos poemas da primeira parte. Sereias, pombas, peixes e borboletas-fadas entremeiam o texto surreal apresentando uma visão quase psicodélica do mundo. No poema “Começo de biografia”,²²⁸ o poeta se define como um pássaro.

²²⁴ MENDES, Murilo. Poema Católico. In: PICCHIO, 1994, p. 1643-1644.

²²⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, 2002.

²²⁶ MENDES, 2002, p. 45.

²²⁷ MENDES, 2002, p. 49.

²²⁸ MENDES, 2002, p. 52.

De características próprias, trafega pelo dia e pela noite, “misto de carne e lenda”, encarregado da poesia e da música. Ele também se faz “pássaro feito homem” e fornece o “alimento da catástrofe e ritmo puro”. Numa referência ao texto bíblico, no qual Noé teria soltado um corvo e depois uma pomba para saber se as águas teriam baixado, o poeta afirma: “trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio”. Não se sabe se é corvo ou a pomba, mas o poeta expressa sua biografia nos extremos do dia e da noite.

Em “Cavalos”²²⁹, inusitados cavalos azuis passam a galope e criam uma cena digna de um quadro, muito visual e onírica. O poeta questiona: “Aonde vão eles?” e também responde que eles vão buscar a cabeça do Delfim. Como se o poeta descrevesse uma pintura, cada um de seus cavalos exerce uma ação:

Um segura nos dentes a branca atriz morta que retirou das
águas,
Outros levam mensagens do vento aos exploradores
desaparecidos,
Ou carregam trigo para as populações abandonadas pelos
chefes.²³⁰

São cavalos mitológicos, de cascos reluzentes convocados pelo poeta para protestar contra a guerra, o tirano Delfim, já decapitado em seu palácio. Os impacientes cavalos que irão substituir os cavalos mecânicos são “os restos de uma antiga raça companheira do homem”, talvez descendentes de Pégaso, o cavalo alado da mitologia grega.

Na segunda parte, além dos peixes, cavalos e pássaros, o mitológico Minotauro é frequente em alguns poemas. O momento histórico no qual fora composta, no ano de maior descontrolado da Segunda Guerra Mundial, sendo Mendes completamente pacifista, contribui para que essa parte convide a besta metade homem, metade touro, para habitar suas páginas. No poema “Temas

²²⁹ MENDES, 2002, p. 68.

²³⁰ MENDES, 2002, p. 68.

eternos”,²³¹ o poeta ainda não depara com a besta mitológica, mas apenas com os seus restos. O eu lírico encontra com o Minotauro em “Novos tempos” e lhe fornece a sobra de uma magnólia “aberta” em “Abismo”, mas em “A Bela e a Fera” é que o monstro toma o seu lugar no centro do labirinto, que é o poema.²³² Neste, ironicamente, a bela não é uma mulher, como nos contos de fada, mas a Poesia, entretanto, a fera é mais presente. Ela “desce uivando” de uma carruagem de raios e tinge o mundo inteiro com o seu sangue, como uma alegoria à sanguinária guerra, até que a “branca Poesia lhe o mostre o dedo mindinho”, enfrentando o monstro.

Segundo Antônio Cândido, em *Na sala de aula*,²³³ ao analisar outro poema do mesmo livro, “O pastor pianista”,²³⁴ afirma que Mendes “funda o seu discurso poético na ‘anormalidade’, ou seja, na ‘violação do código da linguagem usual’”,²³⁵ o que teria por função predominante atrair e perturbar o seu leitor, além de estética e de efeito visual, causando surpresa ou espanto. Esse exato e mesmo recurso é utilizado em “A Bela e a Fera”.

A primeira e a terceira estrofes desenham um pano de fundo de desolação, desespero e falta de diálogo: “As flores se contraíram, o cristal partiu-se em mil” e “Da cortina azul da nuvem os deuses fazem sinais, eu confabulei com eles – de nada vale o diálogo”. A segunda estrofe trata do aparecimento da fera, que, ao contrário da tradição, uiva e desce de uma carruagem de raios, numa grande demonstração de força e poderes mágicos. Mendes apropria-se das tradições da forma como lhe convém e ao estilo modernista e antropofágico as recria profundamente visuais e oníricas. Na última estrofe, momento de enfrentamento da Bela com a Fera, esta parece estar morta, pois o seu sangue tinge o mundo todo e só é estancado pelo simples levantar do dedo mindinho da

²³¹ MENDES, 2002, p. 91.

²³² MENDES, 2002, p. 95, 96 e 101.

²³³ CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002.

²³⁴ MENDES, 2002, p. 87.

²³⁵ CÂNDIDO, 2002, p. 86.

bela Poesia. Por final, quem se mostra com mais poder é Bela, que vai ao socorro, não só do Minotauro exangue, mas do mundo para que não seja coberto do sangue da besta – numa ironia típica de Mendes, a Poesia, dita “branca” em uma associação à candura e à franqueza, tem toda a força.

Outros dois poemas “A criação e o criador”²³⁶ e “Maria Helena Vieira da Silva”²³⁷ contêm referências a animais, de uma forma pouco ortodoxa. No primeiro, o eu lírico descreve um animal chamado “poema obscuro”. O narrador o chama, como o sopro da vida de Deus que chamou Adão: “Levanta-te, toma essência, corpo”. Esse bicho tem algumas semelhanças com o Odradek de Kafka.²³⁸ Ambos são muito móveis e não se deixam capturar, assim como afirma o poeta: “imediatamente o poema corre na areia, sacode os pés onde já nasceram asas, volta coberto com a espuma do oceano”. Ele muda sua cor ocasionalmente e, armado de um chicote, persegue o poeta, assim como a idéia da eternidade do Odradek, em “As preocupações de um pai de família”, persegue e martiriza o narrador do conto de Kafka.

No segundo poema, “Maria Helena Vieira da Silva”, o poeta transforma a pintora num personagem animal híbrido, hermafrodita, metálico, ígneo. A palavra bicho é repetida quatro vezes para enfatizar essa caracterização. Pode ser alguma aranha, já que “minucioso, tece uma trama há mil anos”. Outras características desse animal o aproximam dos quadros de Vieira da Silva, como “minucioso”, “pesquisa sua perfeição”, “em contraponto às formas da cidade organizada” – em especial referência aos quadros que reproduziam paisagens de cidades e vilas, portuguesas e espanholas.

O livro *Poesia liberdade*, de 1947, escrito entre 1943 e 1945, é dedicado aos “poetas moços do mundo” e, segundo Murilo Marcondes, no seu prefácio da edição de 2001, está mergulhado decididamente no projeto modernista, de “criar

²³⁶ MENDES, 2002, p. 75.

²³⁷ MENDES, 2002, p. 104.

²³⁸ KAFKA, Franz. Odradek (Tit. Original “Die Sorge des Hausvaters”). In: BORGES, 2007, p. 114-115.

uma poesia, ao mesmo tempo, libertária e nova”.²³⁹ Considerado um dos livros da poesia brasileira mais importantes do século XX, *Poesia liberdade* continua a tendência comum a vários textos de Mendes, sendo também dividido em duas partes: Livro primeiro, “Ofício humano”, de 1943, e Livro segundo, “Poesia liberdade”, de 1944-1945; além disso, os seus focos principais são a aversão à guerra e ao fascismo, as reflexões individuais, a doença e o sanatório, sendo nele publicado um dos poemas mais conhecidos de Mendes, “Janela do caos”,²⁴⁰ que, segundo Moura, “revela uma outra face, irregular e esquiva com a própria imagem do caos que procura enquadrar”.²⁴¹

Quanto à questão animal, *Poesia liberdade* contém menos referências que *As metamorfoses*, e cavalos, peixes e pássaros são presentes nos poemas, mas surgem outros seres. Em “O rato e a comunidade”,²⁴² dividido em cinco partes, o animal pertence apenas à primeira parte e, mesmo assim, ocupa espaço importante no poema:

?Que sabe esse rato de mim.
E esse homem e essa mulher
Sabem pouco mais que o rato.

Essa questão sobre o que o rato saberia do eu lírico, bicho aparecido “num ângulo da sala”, abre o espaço para se questionar muitas outras coisas, sobre a comunidade à volta, a guerra e o próprio poeta.

Já em “Fábula”,²⁴³ o eu lírico faz recomendações sobre o lobo à pastora dançarina, à fonte e ao pinheiro. É um diálogo entre o poeta e seus personagens, ouvintes de sua fábula, sobre suas recomendações acerca dos “aparentes cordeiros” e seu perfil “tão sombrio quanto cruel”. Essa fábula busca na tradição de Esopo e La Fontaine o seu modelo, entretanto, o lobo de Mendes se veste com a

²³⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. Prefácio. In: MENDES, 2001, p. 9-15.

²⁴⁰ MENDES, 2001, p. 143.

²⁴¹ MOURA, Murilo Marcondes de. Prefácio. In: MENDES, 2001, p. 11.

²⁴² MENDES, 2001, p. 39-41.

²⁴³ MENDES, 2001, p. 47.

pele de cordeiro para enganar os outros lobos, sendo o poema um tipo de antifábula, pois a lição de moral não é proveniente da história, mas sugerida diretamente pelo eu lírico: “Serenos respondo: ‘Ouvi vossa própria música’”.

Em “Murilo menino”,²⁴⁴ além das referências a animais e a seres mitológicos, há vários traços da poética muriliana: o tom memorialístico, a referência à cultura, ao folclore popular brasileiro e ao seu catolicismo místico-surrealista. O vento é tratado como cavalo poderoso, na primeira estrofe, “Eu quero montar o vento em pelo, força do céu, cavalo poderoso”. Em seguida, o poeta lembra o “preto velho Isidoro”, as “minhas primas ao piano” e “salão azul da baronesa” – personagens e cenas amplamente expostos em *Idade do serrote*, pertencentes à infância de Mendes. Novamente está em cena a mãe-d’água, figura mitológica do folclore brasileiro com seu pente de sete cores. Por fim, uma salve-rainha personalizada, própria do seu catolicismo essencialista.

Alguns poemas de Mendes podem ser considerados verbetes sobre animais como, por exemplo, “Os peixes”,²⁴⁵ pois são totalmente dedicados a um animal específico, contudo, os peixes arrolados são uma alegoria. Na primeira estrofe, o poeta conclui que “os peixes perderam o mar”. São peixes vibrantes, “peixes-poetas”, “peixes podres [...] do abismo totalitário”. Dentro da mesma temática da luta contra a guerra e contra os regimes totalitários da época, Mendes, sempre que podia, expressava suas posições políticas de forma discreta, mas constantes, como em “Microdefinição do autor”: “[...] todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”.²⁴⁶

Os peixes nesse poema representam o homem oprimido – eles são pescados e massacrados por seus pares. Os mesmos peixes “vítimas da espada do homem”, são por ele arrancados do mar para serem atirados, podres, ao abismo do

²⁴⁴ MENDES, 2001, p. 49.

²⁴⁵ MENDES, 2001, p. 109.

²⁴⁶ MENDES, 1972, p. xx.

totalitarismo, segundo o poeta, “nosso mais fundo abismo”. Sob a metáfora do animal delicado, que traz também uma simbologia como ícone cristão, Mendes protesta, manifestando suas posições políticas e seu horror contra toda e qualquer forma de opressão. Da mesma forma, no poema “Os pobres”,²⁴⁷ no qual o poeta afirma que aqueles que “chegam nus, chegam famintos”, precisam “da visão do licorne”, animal mítico, símbolo da espada de Deus e do próprio Cristo, força libertadora, solução dada pelo poeta para a opressão criada contra o homem pelos seus pares: somente pela transcendência e pela visão do mítico seria possível a liberdade.²⁴⁸

A última referência animal em *Poesia liberdade* é encontrada no poema “O mar”.²⁴⁹ Para o poeta, o mar dá o desejo de ser “permanente, definitivo”, o que vai ao encontro da sua fascinação pelo eterno. No poema, na sua segunda parte, o poeta depara com um animal: “dobrando a esquina encontro o tigre. Não sou blindado como os navios para afrontá-lo”. O tigre de Mendes remete ao tigre de William Blake, em “The tiger”,²⁵⁰ na medida em que o animal de Blake é apresentado como poderoso e mítico: “Que martelo te forjou? Que cadeia? Que bigorna te bateu? Que poderosa mordança pode conter teus pavorosos terrores?”, sobre o qual, quem teria força para dominar? O mar-tigre, ou o tigrão-mar de Mendes, de igual forma, não pode ser enfrentado, a não ser por fortes e blindados navios. Desse modo, o poeta demonstra o seu respeito ao mar, num tributo e elogio ao associá-lo ao imponente animal.

O próximo livro, *Sonetos brancos*,²⁵¹ como o próprio nome diz, é uma pequena coleção de sonetos que respeitam a forma dos 14 versos, mas não contêm

²⁴⁷ MENDES, 2001, p. 117.

²⁴⁸ Cf. UNICORN. In: CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2 ed. Trad. Jack Sage. London: Routledge, 2001. p. 357.

²⁴⁹ MENDES, 2001, p. 131.

²⁵⁰ BLAKE, William; PLOWMAN, Max; KEYNES, Geoffrey. *Blake's poems and prophecies*. London: Dent, 1927. p. 352.

²⁵¹ MENDES, Murilo. *Sonetos brancos*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 441-453.

as rimas comuns a essa métrica e, nesse caso, variam desde a redondilha heptossílaba ao dodecassílabo alexandrino. Escritos entre 1946 e 1948, foram publicados apenas em 1959, em *Poesias*. Ainda embebidos no catolicismo e na luta contra a guerra, os poemas são quase religiosos; alguns recriam diálogos e passagens bíblicas como “Isaac ao sacrifício”, “Ao Cristo crucificado”, “Lapidação de Santo Estevão” e “José”,²⁵² esse último uma análise cristã da experiência de José no Egito, como uma antecipação do que seria a Eucaristia.

Dois poemas contêm referências a animais: “O rito humano”²⁵³ e “Elementos”.²⁵⁴ No primeiro, os homens são transformados em cordeirinhos. Esse ritual é o da destruição da pureza, da paz e da liberdade, da preparação para o sacrifício na guerra. Nesse protesto, contra a guerra, o poeta afirma ouvir “balidos pelo mundo inteiro: matam o cordeiro branco redentor”. O eu lírico mescla a imagem do *Agnus Dei*, do cordeiro de Deus, com a dos outros cordeiros humanos, cujos “balidos rebentam das gargantas até dos que inda estão para nascer”. Em “Elementos”, o poeta confessa seus temores e vê por meio de bola de cristal que “peixes rodavam no fundo azul das solidões marinhas”. Outra confissão se encontra nos versos seguintes, que revelam: “mas no corpo dos bichos ensaiei a futura experiência da crueldade que se repete pelo tempo afora”. Essa crueldade pode ser entendida como o fazer literário, experiência conhecida desde sua infância.

No início da década de 50, Mendes já havia percorrido a Europa como conferencista em várias universidades. De volta ao Brasil, percorreu, acompanhado de amigos, as cidades históricas mineiras, passando por Ouro Preto, Mariana e Diamantina, principalmente. Resulta dessa viagem *Contemplação de Ouro Preto*,²⁵⁵ publicado em 1954. Segundo Picchio, essa seria a inauguração de

²⁵² MENDES, 1994, p. 446, 448, 450 e 452.

²⁵³ MENDES, 1994, p. 448.

²⁵⁴ MENDES, 1994, p. 451.

²⁵⁵ MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro Preto*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 455-540.

uma nova fase do poeta: “na atenção às coisas, às paisagens, com sua história, tradição, forma e sentido”.²⁵⁶ Além disso, segundo Laís Corrêa Araújo, sua mineiridade será assumida, por meio da

complexa e dúplice mescla do espiritual e do profano, de exuberância mística e presença física, que o poeta parece empreender trazendo para o domínio das suas imagens poéticas as volutas e as formas dionisíacas de anjos e mulheres das igrejas de Minas.²⁵⁷

Quanto às formas dos poemas, há um destaque para essa obra. Há o freqüente uso do metro breve, ditirâmico, encontrado em “Romance de Ouro Preto”,²⁵⁸ dedicado a Manuel Bandeira, “Flores de Ouro Preto”,²⁵⁹ a Cecília Meireles, e “Acalanto de Ouro Preto”,²⁶⁰ homenagem ao amigo Alberto da Veiga Guignard, pintor de um famoso retrato de Mendes. Nos demais poemas, são encontrados o verso decassílabo e a métrica livre. *Contemplação de Ouro Preto* não contém nenhuma referência a animais.

Os 29 poemas de *Parábola*,²⁶¹ compostos entre 1946-1952, só vieram a público na edição de sua obra completa em *Poesias*. Dedicada a João Cabral de Melo Neto, nunca voltou a ser republicado separadamente, embora parte de seu texto esteja em algumas antologias.²⁶² De uma poesia mais madura, *Parábola* é um marco na poética muriliana. Segundo Picchio, o texto representa uma “poesia construída, sábia, vigiada, alimentada por uma cultura que vai de Gôngora até

²⁵⁶ PICCHIO, 1994, p. 1680.

²⁵⁷ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

²⁵⁸ MENDES, 1994, p. 473-488. Poema-homenagem faz referência ao livro *Guia de Ouro Preto*, de 1938, de Manuel Bandeira.

²⁵⁹ MENDES, 1994, p. 470-471. Poema-homenagem faz referência ao livro *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, de Cecília Meireles.

²⁶⁰ MENDES, 1994, p. 535-540.

²⁶¹ MENDES, Murilo. *Parábola. Poesia completa e prosa*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 541-562.

²⁶² PICCHIO, 1994, p. 1682.

aos poetas do *dolce stil nuovo* (“Gentilíssima dama eternidade”) para depois se romper de improviso na proposição pseudossurrealista”.²⁶³

Nos poemas de *Parábola*, há algumas referências esparsas a animais. Em “Indicação”, a manhã que se aproxima é comparada a um familiar leopardo.²⁶⁴ Já em “Insônia”, um branco cão mítico teria poderes de dividir a noite em duas partes e, se fosse negro, talvez pudesse fazer o poeta dormir.²⁶⁵ Peixes, gaivotas e outros pássaros marinhos habitam um grande trecho de um poema dedicado ao artista Osvaldo Goeldi.²⁶⁶

Há ainda outros dois poemas dedicados a animais: o primeiro, “Pássaros noturnos”,²⁶⁷ fala de pássaros fantasmas que se metamorfoseiam em outros animais, “nascidos sem lei nem forma”. São pássaros profetas, “anunciadores de uma vida livre” – animais insólitos criados por uma mente imaginativa, cultora dos poemas repletos de vida e imagens da vida e do mundo irreal. O outro poema, pouco menos insólito que o anterior, evoca um animal real, mas em uma função surrealista, fantástica – “A pulga”.²⁶⁸ O inseto-parasita descrito salta o seu pulo irônico, “gnomo indefeso, a bicha insistente e insatisfeita” procura perfurar, não a pele do poeta, mas os poros da poesia. Ela está a serviço da desconstrução, é opositora à força criativa do poeta. Ao final, o poeta afirma que a pulga o pica insatisfeita, porém se ri, “sã e salva”.

Além desses, o poema “Pequeno Atlante”²⁶⁹ contém figuras mitológicas, como Atlas, que teria sido condenado a suportar o firmamento nas costas, e o gigante Anteu, vencido por Hércules, morto ao ser suspenso no ar pelo herói. O

²⁶³ PICCHIO, 1959, p. 71.

²⁶⁴ MENDES, 1994, p. 545-546.

²⁶⁵ MENDES, 1994, p. 552.

²⁶⁶ MENDES, 1994, p. 556-557.

²⁶⁷ MENDES, 1994, p. 545.

²⁶⁸ MENDES, 1994, p. 551.

²⁶⁹ MENDES, 1994, p. 559.

pequeno Atlante é incitado pelo poeta a suportar o céu, o vácuo, a cinza e seus subúrbios, mas o mais importante é suportar o bicho-homem:

Atura tua infligida imagem
E a imagem do céu que se levanta
“Contra um bicho da terra tão pequeno”
Auto-substância, enigma, mundo caído...
Que tens de suportar.²⁷⁰

O próximo livro de Mendes reabre um novo espaço de criação: o espaço geográfico, explorado nessa obra e em outras tantas que vieram posteriormente. O livro *Siciliana* foi o primeiro publicado por Mendes na Itália em 1959.²⁷¹ Segundo Davi Arrigucci Jr., em *O cacto e as ruínas*,²⁷² os poemas de *Siciliana* marcam o primeiro encontro de Mendes com a paisagem européia. O poeta, que já havia homenageado a cidade de Ouro Preto em *Contemplações de Ouro Preto*, agora canta as cidades da ilha italiana. Para Arrigucci Jr., tanto *Siciliana* quanto os demais textos que homenageiam outros lugares não podem ser considerados “mera ‘poesia de viagem’”, pois os lugares de eleição de Mendes:

São lugares impregnados de história, de rica memória cultural, vida ardente e estreita relação com o sagrado, sob a aparência seca, sóbria e contida, onde pode encontrar o que de antemão buscava, amorosamente. [...] esses lugares do Brasil ou de fora se tornam, em suas mãos, recortes lingüísticos de uma geografia sensível, cujos traços análogos, enquanto terras do imaginário, compõem também uma espécie de mapa da alma muriliana.²⁷³

Essa geografia sensível e imaginária, também afetiva, é o ponto de encontro de várias obras de Mendes que abordam Ouro Preto, Juiz de Fora, Rio de Janeiro, a ilha da Sicília, as cidades marroquinas, um pouco sobre a Itália, todo o seu recorte da Espanha e de Portugal e a dispersão pela Europa.

²⁷⁰ MENDES, 1994, p. 559. Linhas 10 a 15.

²⁷¹ PICCHIO, 1994, p. 1683.

²⁷² ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O cacto e as ruínas*: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

²⁷³ ARRIGUCCI JUNIOR, 2000, p. 116.

O texto de *Siciliana*, nos seus treze poemas, traz apenas pequenas referências a animais. Em “Despedida de Cefalu”,²⁷⁴ o poeta afirma que a cidade siciliana respira certa grandeza “que nos vem da água, da luz, e da terra percutida, do peixe”, sendo o animal mais um dos elementos que favorecem a sua altivez, no contraste com o penhasco onde a cidade está plantada. No poema “Meditação de Agrigento”,²⁷⁵ o eu lírico questiona quem o transformaria “no súbito lagarto que se esgueira” sob suas pedras no templo F – Templo de Concórdia em Agrigento (c. 430 AC), um dos templos clássicos gregos melhor conservados –, “arquitetura de reserva e paz”. A sua meditação traz os questionamentos: “Qual a forma do poeta? Qual seu rito? Qual sua arquitetura?” – numa tentativa de ouvir o oráculo escondido nas ruínas do templo, entre capitéis e cactos.

A cidade de Palermo é homenageada em três poemas e, no segundo, encontra-se a figura de um cavalo, num ritmo de festejo, com penacho na cabeça, indo e vindo como em festas de cavalhadas. Em “Canção Palermitana”,²⁷⁶ Mendes explora as origens diversas de Palermo, de ventos vindos da Grécia, de Roma e da África. O vai e vem do cavalo, trazendo Palermo pela cinta, é como o mar que se abre diante da cidade. Na estrofe final, o cavalo já com o penacho, o poeta conclui com o mar assoprando os veleiros que saem de Palermo, vendo “a luz grega de sua linha”.

Em 1959, foi publicado em Lisboa *Tempo espanhol*,²⁷⁷ dedicado ao “grande ibérico Jaime Cortesão, querido sogro e amigo”.²⁷⁸ Essa foi primeira oportunidade em que Mendes pôde homenagear alguns daqueles que, posteriormente citou em “Microdefinição do autor”, teriam sido suas fontes:

²⁷⁴ MENDES, 1994, p. 567.

²⁷⁵ MENDES, 1994, p. 567.

²⁷⁶ MENDES, 1994, p. 571.

²⁷⁷ MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 575-621.

²⁷⁸ PICCHIO, 1994, p. 1683.

Cervantes, Quevedo, os “primitivos catalães”, El Grego, Goya e Picasso. Além desses há poemas dedicados aos “poetas antigos espanhóis”, Santa Teresa d’Ávila, São João da Cruz, Santo Inácio de Loyola, Góngora, Lope de Vega, Calderón, Velázquez, Unamuno, García Lorca e Joan Miró. Dedicados também a cidades e a monumentos espanhóis, esses poemas criam uma cartografia imaginária e sentimental do poeta pela Espanha – esse tipo de cartografia se repete em outras obras de Mendes.

Esses poemas trazem a característica comum de estarem calcados no olhar enviesado do poeta apaixonado pela Espanha sobre a plasticidade de suas paisagens e obras de arte. A erudição de Mendes sobre a cultura espanhola, sua arte e literatura, são outras constantes dos poemas. A empresa poética de Mendes nessa obra, segundo Laís Corrêa de Araújo, pretende:

captar, do ponto de vista do observador/criador, o quadro amplo e conflituoso de uma civilização em suas estruturas de tensões sucessivas, que se ajustam, porém, numa “estreita comunidade” de aspereza, rigor, lucidez, densidade, monumentalidade, tragicidade épica, comunidade diante de cujos poetas-mestres antigos Murilo Mendes se reverencia.²⁷⁹

Toma-se o poema “Cabeça de Touro Maiorquina”,²⁸⁰ único poema que traz uma referência a um animal, como um exemplo do que seria a abordagem de Mendes a esses paradigmas da *hispanidad*,²⁸¹ isto é, as várias influências que toda uma tradição hispânica oferece àqueles que a reverenciam. Para de alguma forma explicar as touradas, o poeta trabalha o tema do culto ao touro – comum aos primitivos habitantes das Baleares, as ilhas Mallorca e Minorca. O culto desse animal teria sido introduzido pelos fenícios e cartagineses, como no verso: “Conduzido por fenícios e cartagineses, o touro veio de antigas terras

²⁷⁹ ARAÚJO, Laís Corrêa de. Plenitude e Concreção do Verbo. In: _____. ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 115.

²⁸⁰ MENDES, 1994, p. 577-578.

²⁸¹ Cf. ARAÚJO, 2000, p. 115.

trabalhadas”. O poeta resgata a origem do povo espanhol, afirmando que primeiro o touro fora reverenciado pelos celtiberos, habitantes de origem celta que povoaram toda a península Ibérica. O poeta conclui perguntando quem teria a coragem de matar esse animal acordado, mas apenas o “espanhol acredita nele, mata-o dançando no tempo de sonho da arena”.

Convergência,²⁸² publicado em 1970, em São Paulo, em seu primeiro poema, trata de um verme que “rói minuciosamente”. O poema “Grafito num muro de Roma”²⁸³ resume todas as características marcantes do livro: referência a formatos estranhos à poética, neologismos e os sempre constantes ironia, bom humor, obsessão pela eternidade e os excertos de pensamento e memórias eruditas, com várias referências a obras de artes e outros textos literários. Esse verme, para Mendes, é “miguelangelesco ou não”, isto é, teria ou não nascido por obra de Michelangelo. O verme enorme que rói qualquer julgamento “roerá a morte favila fasula. Ex.” – roerá até a última fagulha. O eterno também está presente, “procurando homem por homem, *urbi et orbi*”.

Convergência é dividido em três partes – outra obsessão de Mendes nas suas obras mais tardias: “Grafitos”, com 35 poemas, dedicados a Ruggero Jacobbi, tradutor italiano de Mendes; “Murilogramas”, com 38 poemas, oferecidos a Luciana Stegagno Picchio, amiga e colega de Mendes na Itália, e “Sintaxe”, com 71 poemas, dedicados “à fabulosa memória de Oswald de Andrade” – dedicatória essa que, segundo Picchio, denuncia o caráter experimental da obra.²⁸⁴ A primeira parte do livro, “Grafitos”, remete à idéia dos grafitos feitos nas paredes de Pompéia, a cidade romana destruída pelo Vesúvio. Segundo Pedro Funari, havia uma intensa atividade de inscrições nas paredes pela cidade, que, numerosíssimas, “provinham de todos os grupos populares da cidade” e com temas mais diversos, sendo os mais recorrentes:

²⁸² MENDES, Murilo. *Convergência*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 623-740.

²⁸³ MENDES, 1994, p. 627.

²⁸⁴ PICCHIO, 1994, p. 1684.

referem-se às campanhas eleitorais; os poemas amorosos, jocosos, satíricos, irônicos são também muito freqüentes. Assinaturas, insultos, caricaturas e trocadilhos espalham-se por todas as paredes. [...] O grafite, enquanto manifestação artística, exprime-se, simultaneamente, em três níveis: pelo sentido das palavras, pelos seus sons e pelo seu desenho na parede. No que se refere ao sentido das palavras, caberia distinguir as alterações da forma das palavras (morfologia) do encadeamento das palavras na frase (sintaxe).²⁸⁵

O primeiro poema, “Grafito num muro de Roma”,²⁸⁶ assim como “Grafito na pedra de meu pai” ou “Grafito na pedra de minha mãe”²⁸⁷ e todos os demais poemas, apontam para a idéia e o modelo dos grafites feitos nas paredes de Pompéia: os mais diversos assuntos abordados e a sintaxe desconcertada, encadeada de forma diferente para gerar certo impacto, como os exemplos abaixo; o primeiro argumenta sobre a eternidade e o segundo sobre as mulheres de Tânger:

A eternidade acaba desconhecendo
As próprias catacumbas escâncaras
Os próprios arcos de triunfo no tempo
Idos calendas calêndulas
Os leões alados & seus espaços monumentais
Os falos suspensos em obelisco
Os essedários & e os éssedos
Os imperadores de pedra
Levantando irrespondidos braços.
A eternidade anoitece
A cavalo sobre seus palácios
Ocre.²⁸⁸

Vai este olho vertical
Divisando as tangerinas
Veladas
De braços com os trangerinos
No silêncio horizontal
Tangível.²⁸⁹

²⁸⁵ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989. p. 28, 31 e 35.

²⁸⁶ MENDES, 1994, p. 627.

²⁸⁷ MENDES, 1994, p. 628-630.

²⁸⁸ MENDES, 1994, p. 627-628.

Em “Sintaxe”, terceira parte de *Convergência*, são encontradas as outras formas, criadas por Mendes, para exprimir suas fontes e influências, no poema “Texto de informação”, com os neologismos: “Webernizei-me. Joãocabralizei-me. / Francispongei-me. Mondrianizei-me”²⁹⁰

Os animais não são muito frequentes nessa obra. Além do verme do primeiro poema, outra referência é feita ao cavalo mitológico Pégaso, em “Grafito para Giuseppe Capogrossi”.²⁹¹ O poeta afirma ter “visto e apalpado o signo” e o chama de Pégaso. Capogrossi foi um pintor italiano, conhecido por sua pintura sígnica – estilo artístico pictórico no qual os mesmos signos são repetidos na pintura, dando a impressão de que são os mesmos objetos, entretanto, ocorrem variações da performance, encoberta pela repetição do mesmo símbolo.²⁹² O poeta associa os signos de Capogrossi ao cavalo Pégaso, explicando como esse signo é a metáfora de um cavalo:

O cavalo Pégaso
Desenhado
Torna-se um cavalo um signo.
O cavalo que eu nunca avistei
É uma metáfora.²⁹³

Por fim, um poema totalmente dedicado a um animal, “As Andorinhas”.²⁹⁴ Repleto de elementos do estilo do autor, como a ironia e os traços biográficos, o poema em quatro estrofes fala sobre as aves e constrói associações diversas. São aves extraordinárias que “piam piadas, microfilmam a nuvem, [...] quebram fios, quebram copos”, além de falarem mal do poeta. Na segunda estrofe, o poeta associa o nome do animal, quebra-o em “an-dorinha” e lembra

²⁸⁹ MENDES, 1994, p. 644.

²⁹⁰ MENDES, 1994, p. 706.

²⁹¹ MENDES, 1994, p. 655-656.

²⁹² Cf. ARGAN, Giulia Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 630.

²⁹³ MENDES, 1994, p. 656. Linhas 5 a 9.

²⁹⁴ MENDES, 1994, p. 735.

uma Dorinha de sua infância, que também quebrava copos. Os jogos de palavras são presentes na terceira estrofe e, na última, o poeta apresenta um ditado toscano (pisano), que menciona a andorinha:

O céu é adorável, andorinhável, andorável, acoplável com a terra, inquebrável.

Ditado pisano: “Per l’Annunziata la rondine è arrivata; e se non è arrivata è per strada o è malata”. (Na Anúnciação a andorinha já chegou; e se não chegou, está a caminho ou está doente. Tradução nossa).

A influência da cultura italiana já presente em *Convergências* alcança o seu ápice no último livro de poesia, em italiano, *Ipotesi*,²⁹⁵ publicado postumamente em versão bilíngue na Europa, em 1977. O texto constitui uma pequena retrospectiva de toda a sua obra: remete à obsessão de Mendes pelo eterno e pelo insólito, ao seu texto telegráfico, tributos a artistas, personalidades e cidades. A obra é subdividida em seis partes: I – Informazioni, II – Ipotesi, III – Epigrammi e Altro, IV – Omaggi, V – Città e VI – Il Programma.²⁹⁶

Os animais em *Ipotesi* percorrem o mesmo caminho de outros textos de Mendes: compõem cenários, planos de fundo, ou também são diretamente homenageados. Em dois poemas, “Melville”²⁹⁷ e “Dino Campana”,²⁹⁸ são presentes animais e seres mitológicos. Em “Melville”, no tributo de Mendes ao autor de *Moby Dick*,²⁹⁹ o poeta alude à sua baleia textual, a qual, para ser abatida, não necessita de arpão, mas já está presa como nas páginas do seu livro. No segundo poema, refere-se a Quimera e a “Musa Medusa de cabelos de bronze [...] falsa rainha retirada”, inspirações para os poemas de Dino Campana, poeta

²⁹⁵ MENDES, Murilo. *Ipotesi. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1503-1563.

²⁹⁶ Em as partes de *Ipotesi*, em português: I – Informação, II – Hipótese, III – Epigramas e outros, IV – Homenagens, V – Cidades e VI – O programa.

²⁹⁷ MENDES, 1994, p. 1528-1529.

²⁹⁸ MENDES, 1994, p. 1531.

²⁹⁹ MELVILLE, Herman. *Moby Dick, or, The white whale*. New York: Washington Square, 1949.

toscano considerado maldito e, assim como Mendes, um visionário – autor de apenas um único livro *Canti orfici*, composto de poemas e prosas, num estilo fragmentário e desordenado.³⁰⁰

O poema “L’Ippopotamo” apresenta um hipopótamo insólito, no mesmo modelo como em outros verbetes-poemas criados por Mendes em sua obra. O seu hipopótamo é um bicho textual que nem de longe lembra o animal real. Por meio da aproximação do som das palavras – *Ippopotamo* e *Ipotesi* –, ele passa a ser uma “hipótese de trabalho”, ignorado ou talvez corrompido pela “*dalla tradizione o dall’avanguardia*” (pela tradição ou pela vanguarda).

2.2 Prosa-poesia (1945-1975)

A obra de Murilo Mendes é eminentemente poética, entretanto, ele também produziu uma prosa leve, repleta de aforismos e divagações – alguns de seus livros são compostos apenas de pensamentos, como sua primeira publicação em prosa, *O discípulo de Emaús*,³⁰¹ publicado no Rio de Janeiro em 1945. O título do livro, emprestado da passagem bíblica, é consistente conforme o seu conteúdo: muitos dos pensamentos expressam o catolicismo essencialista de Mendes e bastante de seu conhecimento teológico cristão. Esses aforismos católicos são interpretações da doutrina católica e dos textos bíblicos como em “A suprema delicadeza de Jesus Cristo consiste em ter ocultado até o último instante sua Divindade. (12)” ou “O Cristo é o *metteur-em-scène* do mundo. (101)”.³⁰²

Em seu primeiro livro de prosa, Mendes acentua sua crítica à sociedade e ao comportamento do homem moderno, o recriar de idéias de outros pensadores são impressos nas frases: “As paixões e os relógios movem o homem. (70)”, “A vulgaridade ao alcance de todos – eis a fórmula da civilização norte-americana.

³⁰⁰ NEVES, Rita Ciotta. Dino Campana, um poeta maldito - seguido da tradução de quatro poemas. *Babilônia – Revista Lusófana de Línguas, Culturas e Tradução*, Lisboa, n. 5, p. 111-121, 2007.

³⁰¹ MENDES, Murilo. O Discípulo de Emaús. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 813-891.

³⁰² MENDES, 1994, p. 818 e 825. O número entre parêntesis após o pensamento é o seu número também na obra.

(178)” e “Reformando Rousseau: O homem nasce ruim, a sociedade capitalista o faz pior. (47)”.³⁰³

Os animais são pouco mencionados, mas sempre num caráter metafórico, usados em comparações para a crítica à sociedade:

Os pássaros sentem-se bem no ar, os peixes sentem-se bem na água: os homens não se sentem bem na terra. (38)

O lobo é também oprimido. (151)

O pássaro dá admiráveis exemplos de finura e independência. Canta, canta em qualquer lugar, e vai-se embora sem querer saber de aplausos nem de pagamento. (649)³⁰⁴

Após 21 anos da publicação de *O discípulo de Emaús* é que veio a lume em 1968, no Rio de Janeiro, o segundo livro em prosa de Mendes, o autobiográfico *A idade do serrote*,³⁰⁵ escrito durante os anos de 1965-66, em Roma. Esse livro é o único da obra de Mendes que pode ser mais aproximado à prosa e à narrativa de maneira estrita, no entanto, os aforismos e as citações diversas ocorrem no meio dos entrecortados textos de memória – há uma sequência cronológica na qual os fragmentos³⁰⁶ são dispostos, mas está nas pessoas e nas anedotas pessoais o seu foco. Segundo Picchio:

O livro é de memórias no sentido proustiano, sendo a *madeleine* gustativa substituída, como sempre acontecia com a sensibilidade auditiva de MM, por uma *madeleine* verbal: nomes de babás, Etelvina, Sebastiana, parlendas, ciranda cirandinha, bicho-papão, mula-sem-cabeça, pianolas, quidum-cererê, sarampo, caxumba, catapora, coqueluche.³⁰⁷

³⁰³ MENDES, 1994, p. 818, 821, 822, 823, 824, 832 e 839.

³⁰⁴ MENDES, 1994, p. 820, 829 e 880.

³⁰⁵ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

³⁰⁶ Para o tratamento desse livro, preferiu-se utilizar o termo “fragmento” em vez de capítulos, pois esses são pequenos contos intitolados sobre alguns personagens ou fatos específicos.

³⁰⁷ PICCHIO, 1994, p. 1692-1693.

Em *A idade do serrote*, ocorre o retorno às memórias de infância e da formação do futuro intelectual. As suas fontes, as suas referências, os parentes esquisitos, os vizinhos e as namoradinhas são os personagens desse livro repleto de fatos que, segundo o seu narrador, “guardo nas prateleiras da memória”.³⁰⁸ Dessas prateleiras, ao lembrar, busca o que há de mais instigante e exótico como o mendigo Dudu, o qual o destino e a sociedade teriam “reduzido ao estado vegetoanimal [...] um resto de pessoa, um resto de roupa, um resto de nome”,³⁰⁹ ou a esplêndida e única harpista da cidade, Adelaide, “nova centaureza civilizada [...] era a mulher-harpa traduzida de épocas remotas, um grande objeto da antiguidade oriental, uma torre de cordas, braços e cabelos”.³¹⁰

Os animais são frequentes nas páginas de *A idade do serrote*. O narrador confessa certa humilhação perante “bichos, moscas, besouros, passarinhos” pela impossibilidade de voar.³¹¹ O menino Murilo aborda seu Primo Nélon com perguntas insólitas:

[...] ao ver passar pássaros voando: trata-se irmãos ou de desconhecidos? Viajam em bandos para outras terras: combinaram isto, ou encontraram-se por acaso? Foram também criados por Deus: quando morrem será que alguém reza por eles? E por que não os batizam?³¹²

Primo Nélon era mais velho, por muitos anos passeavam juntos após o jantar pela Avenida Rio Branco e, nesses momentos, ensinava ao menino muito sobre literatura e ciência. Noutro momento, experiências amorosas fracassadas e próprias fazem o narrador-personagem concluir: “O homem é um animal reincidente no erro, e que se nutre de metáforas”.³¹³

³⁰⁸ MENDES, 2003, p. 63.

³⁰⁹ MENDES, 2003, p. 47-48.

³¹⁰ MENDES, 2003, p. 112-113.

³¹¹ MENDES, 2003, p. 81.

³¹² MENDES, 2003, p. 87.

³¹³ MENDES, 2003, p. 97.

As situações narradas e alguns personagens também fazem o narrador-biógrafo lembrar outras passagens, como no fragmento “Prima Julieta”, ao contar que a prima havia ido para a Europa. É feita, desse modo, uma ligação dessa referência factual com o mito de Júpiter, que teria se transformado em touro para raptar Europa, então uma belíssima jovem quem monta no animal e é levada embora.³¹⁴ Noutro fragmento, homenageia um de seus mestres, “Lindolfo Gomes”. O velho era pego conversando sozinho às vezes pela rua, fato que o narrador nega, e o que na verdade o ilustre professor de folclore fazia era conversar com “o jabuti, o cágado, a raposa, o macaco, o tatu, o tamanduá, com Pedro Malazarte, ajudantes do demo, almas penadas, lobisomens”.³¹⁵

Além dessas referências, dá-se maior destaque para três grandes fragmentos. Dois deles são dedicados a histórias e a memórias relacionadas a um animal específico. No terceiro fragmento, o animal é mais um de seus personagens na anedota. O primeiro, na ordem de publicação, expõe lembranças sobre um velho leão pertencente a um circo, “Marruzko”.³¹⁶ Desde o início, o narrador demonstra a figura decadente do animal, ao afirmar que “antigamente era o leão”. Segundo o narrador, a figura do animal teria marcado de modo particular sua iniciação aos bichos, “nossos parceiros de aventura terrestre”. O fragmento revela ao leitor as impressões de um menino diante do leão, velho e fraco, de um circo. No grande dia de sua apresentação, no exato momento em que o domador abre a jaula, o leão “parou, decidiu não urrar, depois fez um muxoxo, deu a volta à pista, regressando sem *tirte* nem *guarte* à sua jaula”. Entretanto, o menino acreditou ser essa ação demonstração maior ainda de força e altivez da besta, ao que comenta:

O fato de o leão não urrar, não ameaçar, comunicou-me respeito pela sua pessoa. Vi que o leão não era nenhum manjaléu, parecendo até dispor da clemência, talvez reservas da ternura

³¹⁴ MENDES, 2003, p. 101;

³¹⁵ MENDES, 2003, p. 117 e 118.

³¹⁶ MENDES, 2003, p. 43-46.

aprendida na companhia materna, ou quem sabe ecoavam aos seus ouvidos uns fragmentos de canto órfico de sabiá ou arrulhos de pomba-rola, que os havia tantos, dispersos pela cidade afora.³¹⁷

A impotência do leão só foi comprovada dias depois, quando um famoso advogado, Amanajós, o maior boêmio da cidade, foi encontrado dormindo tranquilo dentro da jaula de “Marruzko, o leão espaventoso, era muito velho, desdentado, amnésico, vegetariano”,³¹⁸ não causando nenhum mal ao bêbado desacordado.

O fragmento “A lagartixa”³¹⁹ reconta uma anedota ocorrida num dos carnavais da infância do narrador. O menino teria ficado atônito diante de um pequeno lagarto e passa a observá-lo. “Inaferrável pequeno sáurio!”, como exclama o narrador na busca por captar o misterioso olhar do animal. Esse pequeno ser, segundo ele, “foi doce companheira das minhas horas juiz-foranas, nos jardins e pomares daquele tempo”. A engraçada anedota se dá no momento em que, estando observando o animal no jardim, chega sua namoradinha, Dolores, fantasiada de princesa oriental, o que teria causado certo desconforto no menino, que disse: “não pude tolerar aquele absurdo travesti que desfigurava minha ex-linda amiga”, fazendo-lhe optar por ficar observando a lagartixa, deixando de lado a divertida “batalha de confete na rua Halfeld”.

O último animal citado nas memórias de *A idade do serrote* é o não menos impressionante cachorro falante Rajá, trazido pelo prídigo Alfanor, no fragmento “Mariana e Alfanor”.³²⁰ Esposo de sua prima Mariana, que havia desaparecido por anos, Afonso reapareceu com ares de mágico e com esse novo nome misterioso. Recebido em festa pela família, trouxe consigo da Europa o surpreendente animal. A estréia de Alfanor no cineteatro Politeama foi muito aguardada e, no

³¹⁷ MENDES, 2003, p. 44.

³¹⁸ MENDES, 2003, p. 45.

³¹⁹ MENDES, 2003, p. 119-121.

³²⁰ MENDES, 2003, p. 140-144.

grande dia, o mágico se apresentou trajando elegantíssima casaca, ao lado do cão fabuloso. Segundo o narrador, o mágico parecia hipnotizar o bicho, fazendo as mais complexas perguntas, “nem uma só vez Rajá enganou-se”. Apenas dias depois, o menino pôde então descobrir o milagre que fazia o animal falar: Alfanor era, na verdade, exímio ventríloquo. O narrador conclui que, mesmo o menino tendo se sentido enganado, anos depois, passou a perceber “a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas e situações”.³²¹

Na sequência de *A idade do serrote*, Mendes produziu, nos mesmos anos de 1965 e 1966, *Poliedro*,³²² com publicação apenas em 1972, no Rio de Janeiro. Essa obra, dividida em quatro setores, já apresentada no capítulo anterior, será objeto específico de estudo, no capítulo subsequente. O próximo livro de Murilo Mendes, *Carta geográfica*,³²³ texto construído nos anos de 1965 a 1967, com publicação apenas no *Poesia completa e prosa* e dedicado a Roberto Alvim Correa, José Simeão Leal e Willy Lewin, críticos literários brasileiros – são fragmentos memorialísticos das viagens que Mendes fez por vários países da Europa e à cidade de Nova York. Em nota deixada pelo autor no exemplar datilografado, explica como construiu o texto:

Não pretendo incluir todos os lugares que visitei. As páginas sobre Espanha e Portugal constituem livros à parte: *Espaço espanhol* e *Janelas verdes*. Profundamente impressionado por Marrocos, resumi os sinais deste encontro em algumas poesias de *Convergência*. O mesmo se diga da Sicília, resumida nos textos de *Siciliana*.³²⁴

³²¹ MENDES, 2003, p. 144.

³²² MENDES, 1972.

³²³ MENDES, Murilo. Carta geográfica. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1051-1117.

³²⁴ PICCHIO, 1994, p. 1694.

*Espaço espanhol*³²⁵ e *Janelas verdes*³²⁶ compartilham com *Carta geográfica* a mesma estrutura informativa, misto de memória e guia de viagens, falando dos lugares visitados, das impressões, das pessoas. *Espaço espanhol* traz os seus fragmentos aglutinados sob títulos com nomes das cidades, como Madrid, Barcelona e Sevilha. Segundo Picchio, esse texto constitui o:

natural complemento ao *Tempo Espanhol*, publicado em 1959. São os mesmos lugares revisitados, os mesmos temas desenvolvidos sob outra forma, luzes lançadas de outro ponto de observação para o mesmo objeto.³²⁷

Desse texto inédito, publicado apenas em *Poesia completa e prosa*, foi selecionado o exemplar número 1, das três cópias datilografadas deixadas pelo poeta, na qual constava a inscrição “Cópia 1: a melhor”. A inevitável comparação com o outro texto, de viés mais poético, *Tempo espanhol*, é, de acordo com Picchio, devido à complementaridade entre os dois livros; explica a autora:

Espaço espanhol é uma homenagem visual às pedras de Espanha, objetos e cores, assim como *Tempo espanhol* era uma homenagem auditiva aos sons de Espanha, às palavras dos seus poetas, temas de Calderón, temas de Góngora. Um diacrônico (*Tempo espanhol*), outro sincrônico (*Espaço espanhol*).³²⁸

Já o último texto dessa trilogia prosaico-memorialística de viagem, *Janelas verdes*, nos seus dois setores, apresenta o Portugal de Murilo Mendes: as cidades portuguesas de sua predileção, no Setor I, e os artistas, escritores, críticos e poetas portugueses que compõem o seu panteão sentimental, no Setor II. Numa nota, ao final da obra, o escritor expõe qual seria o seu intento:

³²⁵ MENDES, Murilo. *Espaço espanhol*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1119-1192.

³²⁶ MENDES, Murilo. *Janelas verdes*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1363-1445.

³²⁷ PICCHIO, 1994, p. 1698.

³²⁸ PICCHIO, 1994, p. 1698.

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto.³²⁹

A falta de unidade mencionada é a mesma que acomete os demais livros da trilogia: os fragmentos da memória que compõem cada um dos verbetes. Ao cantar as cidades portuguesas, que visitou ou das quais ao menos ouviu dizer algo, e também grandes nomes dessa cultura, Mendes elabora um mapeamento afetivo da cultura portuguesa, mesmo omitindo algumas personalidades como Almeida Garrett e Cesário Verde, sendo o último citado em “Microdefinição do autor”, como um dos fatores que teriam impulsionado o poeta ao fazer poético.³³⁰

As referências a animais nessas três obras ocorrem de forma muito similar: são parte da paisagem, da caracterização dos espaços, elementos de uma composição, do cenário. Em *Carta geográfica*, aparecem nas descrições das cidades gregas, estando também presentes seres mitológicos: o burro, “aqui animal importantíssimo”, sobre as lendas acerca de Apolo e sua luta com a serpente Píton, o Minotauro e as esculturas zoomórficas da ilha de Delos.³³¹ Há, ainda, dois outros animais nos verbetes “Bérgamo”,³³² um cavalo mítico, branco e solitário que passeia pelas ruas da cidade, e “Dias de Nápoles”,³³³ lembrando um céu “de soltar papagaio” de Juiz de Fora dos anos 10, “gaivotas ao largo gaivoteando, urtando-se”. Por fim, Mendes compara Londres a um animal mitológico:

Uma potência bíblica desencadeando greves de estivadores, fazendo parar o porto movido pelos sindicatos, certo monstro escapado ao Livro de Jó, talvez ao livro de Melville, arbitrário

³²⁹ MENDES, 1994, p. 1444.

³³⁰ MENDES, 1972, p. xvii.

³³¹ MENDES, 1994, p. 1056, 1057, 1059 e 1066.

³³² MENDES, 1994, p. 1090.

³³³ MENDES, 1994, p. 1096.

povoa os espaços noturnos; seus dentes de ferro deglutem bandos de meninas distraídas, provocam a insônia da Scotland Yard.³³⁴

Em *Espaço espanhol*, o poeta se admira com os desenhos rupestres que cobrem a caverna de Altamira,³³⁵ sua primeira localidade homenageada. São bisontes, cavalos, javalis pintados nas paredes que encantam o poeta, que afirma que esse “touro ao alcance dos dedos, visto através da arte, propõe-nos mesmo um signo mágico”.³³⁶ Os outros animais compõem o retrato das cidades espanholas: cavalos, cabras e galinhas que coexistem sem lei, nem rei pelas ruas de Santillana del Mar, os rebanhos de carneiros que ruminam “sua contínua autocrítica” em Soria, as pombas, “duas a duas, num ritmo vagaroso, vêm assinar o ponto” na praça de Santa Ana em Léon, e o ditado popular sobre Burgos: “O pássaro que se destina a Burgos vai sempre munido de grãos”.³³⁷

O touro que já havia sido versado no poema “Cabeça de Touro Maiorquina”, em *Tempo espanhol*, é destaque novamente. Em “Madrid”,³³⁸ o poeta aproxima a imagem pagã do touro à de Cristo. Nesse mesmo fragmento e também em “Palencia”,³³⁹ o narrador defende a corrida de touros como um rito cultural, rebatendo as críticas externas de que as corridas seriam um rito bárbaro, sangrento. Em “Madrid”, o poeta apela para os argumentos dos protetores dos animais: “Os que revelam um tão grande amor ao touro não se importam nada sabendo que diariamente são abatidos milhares de vacas, bois, vitelas, carneiros, e sem nenhum risco de parte do matador”.³⁴⁰

No segundo momento, “Palencia”, o narrador critica o crescimento da popularidade do futebol. Num elogio à realidade tratada nas corridas, a da morte,

³³⁴ MENDES, 1994, p. 1101.

³³⁵ MENDES, 1994, p. 1121.

³³⁶ MENDES, 1994, p. 1122.

³³⁷ MENDES, 1994, p. 1123, 1142, 1149 e 1144.

³³⁸ MENDES, 1994, p. 1126.

³³⁹ MENDES, 1994, p. 1157.

³⁴⁰ MENDES, 1994, p. 1127.

o poeta se pergunta se a Espanha “se alinhará com outros países onde é falta de gosto aludir à morte”. Ao considerar as corridas, não um rito esportivo, mas “espécie de rito sacro”, o narrador conclui lamentando que “o desgaste dos produtos da indústria da técnica e da arte recorda diariamente ao homem o fim de todas as coisas criadas”, isto é, a sociedade de consumo, a seu ver, irá suplantar todos os rituais culturais e artísticos criados pelo homem, a favor do entretenimento para massas.

Os animais são, ainda, menos presentes em *Janelas verdes* e apenas no fragmento “Setúbal”, num único parágrafo, o narrador cria uma pequeníssima fábula sobre sardinhas. Essa cidade portuguesa ficou famosa por nela terem sido criadas as primeiras indústrias de beneficiamento e enlatamento do peixe. Na sua homenagem, o poeta narra um intento de revolta por serem, as sardinhas, obrigadas a viver em tão pouco espaço, presas e subjugadas pelo homem:

Algumas sardinhas pensam com seus botões: ‘... Estamos cansadas de sofrer o despotismo do mar, cansadas deste regime que acaba por nos confinar em latas sem janelas, sem ar, sem possibilidades de saída ou de contestação, sob o olho insone do fiscal, ai ai ai. Quando nos revoltaremos, quando? Abaixo o mar!’ Pobres sardinhas: muitas, analfabetas, despolitizadas, não pelo mar, antes pelo poder desumano do homem.³⁴¹

Outras três obras ainda constituem uma outra trilogia de tributos e lembranças a personalidades – são verbetes intitutados pelos nomes de artistas, poetas e escritores, músicos e personagens da mitologia e da história: *Retratos-relâmpago 1ª Série*,³⁴² *Retratos-relâmpago 2ª Série*³⁴³ e *A invenção do finito*³⁴⁴ – apenas o primeiro dos três livros foi publicado em volume separado, em 1973, pelo

³⁴¹ MENDES, 1994, p. 1406.

³⁴² MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago 1ª Série. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1195-1260.

³⁴³ MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago 1ª Série. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1261-1295.

³⁴⁴ MENDES, Murilo. A invenção do finito. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1297-1361.

Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. As duas outras, ainda inéditas, seriam publicadas em *Poesia completa e obra*, de 1994. Da mesma forma como ocorre no “Setor II” de *Janelas verdes*, com nomes da cultura portuguesa, em *A invenção do finito*, o poeta engrandece os grandes da Itália como Calderara, Paolo Icaro e o amigo Alberto Magnelli.

Assim como na trilogia sentimental-cartográfica, as figuras dos animais apenas aparecerem nesses livros como componentes do cenário que constroem um pano de fundo em cada verbete, sob algum tipo de associação com a personalidade tratada. São pequenas citações em poucos verbetes. Em *Retratos-relâmpago* 1^a e 2^a séries, são comparações que tendem à metáfora e à caracterização dos perfis, apenas com os animais da selva amazônica que compõem a cena de “Raul Bopp”,³⁴⁵ as “erínias-*pinochets*, montadas em carros de fogo/cólera” de “Pablo Neruda”,³⁴⁶ e a interessante anedota pessoal de Mendes, com a visita de André Breton ao Brasil e seu interesse pelos tamanduás:

Aproximou-nos Benjamin Péret, que o informara sobre o Brasil e aspectos do nosso folclore. A figura do tamanduá invocava Breton, como a da preguiça invocara antes Camus, que logo após chegar ao Rio precipitou-se comigo para o Jardim Zoológico a fim de conhecer o famoso bicho.

Creio que no espírito de Breton o tamanduá assumia uma categoria de tóteme. Por isso um dia ofereceu-me um exemplar de *Nadja* com esta singular dedicatória: *À Murilo Mendes, sur lês bandes blanches du grand tamanoir j'écris: de tout couer son ami André Breton* (A Murilo Mendes, sobre os lombos brancos do grande tamanduá, eu escrevo: de todo o coração, seu amigo André Breton. Tradução nossa).³⁴⁷

Em *A invenção do finito*, há apenas uma referência na homenagem ao pintor venezuelano Jesús Raphael Soto, radicado na Itália por muitos anos, em “Labirinto para SotoRoma”, ao estilo fragmentado da poesia muriliana:

³⁴⁵ MENDES, 1994, p. 1216.

³⁴⁶ MENDES, 1994, p. 1285.

³⁴⁷ MENDES, 1994, p. 1238.

Os peixes revoltam-se, invisíveis, no mar. Num aquário, visíveis, dançam.

Aquele é um carneiro aposentado, mas por prudência afivelou ao focinho uma grande máscara de lobo.

O carneiro, temendo o ataque do leopardo, vai visitar o lobo, levando-lhe de presente um sobretudo feito da própria lã.³⁴⁸

Por fim, *Conversa portátil*,³⁴⁹ o último livro apresentado em sua obra completa, na verdade, é o conjunto de vários textos em prosa e poemas datilografados reunidos por Mendes, que o deixou ainda em processo de construção. Em nota manuscrita na capa do original, sobre a constituição do que seria essa obra, o autor resume o conteúdo do texto: “*Conversa portátil*. Textos de várias épocas. Espécies, tendências. Miscelânea. Em prosa e verso, 1931-1974”.

Apenas um desses textos faz referências a animais. O “Texto sem rumo” estabelece com *Poliedro* uma estrita relação, tanto na forma, quanto no conteúdo, e, conforme afirmado pelo próprio autor, em nota manuscrita no original datilografado, seria parte dele: “*Texto sem rumo* deveria ser publicado em *Poliedro*. Mas à última hora achei que o livro ficaria demasiado longo, pelo que o mesmo foi excluído. MM. Roma 1974”.³⁵⁰

São conjuntos de pensamentos como os de *Discípulo de Emaús* e de “Setor Texto Delfico” de *Poliedro*. Os animais são parte das metáforas e aforismos. Também estão presentes os jogos de palavras, os trocadilhos, o bom humor e as referências a outros autores e textos clássicos e às fábulas:

Aquele é um carneiro aposentado, mas por excesso de prudência afivela ao focinho uma grande máscara de lobo.

O carneiro temendo o ataque do leopardo vai visitar o lobo, levando-lhe de presente um sobretudo feito de própria lã.

[...]

O rei rói a roupa do rato real.

³⁴⁸ MENDES, 1994, p. 1344 3 1345.

³⁴⁹ MENDES, Murilo. *Conversa portátil*. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1449-1500.

³⁵⁰ PICCHIO, 1994, p. 1705.

[...]

O rugido do tigre anima os pássaros e desanima o leão.

[...]

Os leões voltam delicadamente para casa; delicadamente ninguém os fuzila. Motivo: suplantados pelos animais atômicos, os leões estão fora de moda.

[...]

Examino o camaleão: mudo de cor.

[...]

Ir diariamente ao Jardim Zoológico ver o rinoceronte a fim de redimensionar o físico de certas vizinhas feias do meu bairro.³⁵¹

Ao olhar desatento, a obra muriliana apenas conteria seus animais em *Poliedro*, entretanto, o mundo do poeta, “esse enorme Animal”, está repleto dos mais variados seres, imaginários ou não, mas textuais e insólitos. Os seus animais comuns e fantásticos, mitológicos e criados, não são descrições de arquétipos pré-estabelecidos, mas recriações de tipos para ocupar os seus dois principais papéis: compõem as diversas metáforas e caracterizações e fazem parte de cenários ou panos de fundo para a estruturação de outros personagens e histórias.

No capítulo seguinte, o livro *Poliedro* será analisado, mais especificamente, em seu “Setor microzoo”. Serão estudados os vários verbetes sobre animais que compõem esse zoológico peculiar de Mendes, no qual alguns animais são apenas aforismos, outros conceitos ou memórias diversas. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, Murilo Mendes afirma que não sabe se *Poliedro* é o seu melhor livro, mas talvez fosse o de que ele mais gostava. Na aparente falta de unidade e conexão entre os verbetes de *Poliedro*, de uma prosa-poesia de uma estética próxima à poesia experimental, esconde-se a fortuna poética de Mendes, sendo essa obra herdeira de todo um legado deixado pelo autor, marcada por sua infinita possibilidade de extrair da palavra, a poesia.

³⁵¹ MENDES, 1994, p. 1454, 1459, 1460, 1462, 1463 e 1466.

3 ANIMAIS NO *POLIEDRO*

3.1 Pressupostos de um poliedro

Só não existe o que não pode ser imaginado.

Murilo Mendes, *Discípulo de Emaús*.³⁵²

A imaginação é elemento fundamental na obra de Murilo Mendes. Associada ao seu catolicismo essencialista – sem os excessos tradicionais, por uma vivência prática do cristianismo – e ao surrealismo – experiência do maravilhoso e do onírico –, além de várias outras correntes vanguardistas que deixaram algum rastro em seus textos, a criação poética de Mendes utiliza-se da imaginação para construir seus poemas extremamente visuais e repletos de seres por ele descritos e criados. Os vários fragmentos ou verbetes de *Poliedro*³⁵³ não fogem a essa regra. A intrigante imagem do poliedro suscitada pela sua definição de “sólido geométrico com quatro ou mais faces, delimitado por polígonos planos”,³⁵⁴ remete-se a qualquer objeto que apresenta muitas faces, definido pela etimologia grega da palavra: *póly* (vários) e *hedra* (faces). Em cada uma dessas faces, em cada um de seus verbetes, seres, conceitos e teorias passam a existir, imaginados pelo seu poeta-criador.

O prefácio de Eliane Zagury, “Murilo Mendes e o Poliedro”,³⁵⁵ introduz o microcosmo de *Poliedro*. Nesse texto, a ênfase recai sobre o caráter metafísico da poética de Mendes e são ressaltadas outras características das múltiplas faces da obra, como a visionariedade – a capacidade de unir elementos opostos, “o geral ao

³⁵² MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 813-891.

³⁵³ MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

³⁵⁴ POLIEDRO. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

³⁵⁵ ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972. p. vii-xii.

particular, o regional ao universal, o inefável ao grosseiramente concreto”, estabelecendo certo caos intencional, meio pelo qual o poeta exprime sua ideologia.³⁵⁶ As características apontadas por Zagury são constantes em alguns textos de Mendes, sendo mais ou menos influentes, conforme a sua época de concepção. O espírito contemplativo e o essencialismo de Ismael Nery propõem o pano de fundo para a criação dos verbetes do livro. Segundo a escritora, em *Poliedro*, o poeta alcança a densidade máxima que a língua suporta. A aparente fragmentação é irreal e o formato da obra, na verdade,

não se trata de uma simples coletânea de fragmentos de prosa lírica, mas sim de uma estrutura cerrada, orgânica, bem montada sobre os alicerces de toda a obra anterior, outras partes do poliedro agora vislumbrado.³⁵⁷

Poliedro é dividido em partes que o escritor chamou de setores: “Setor microzoo”, dedicado a José Geraldo Vieira; “Setor Microlições de Coisas”, a Paulo Mendes de Almeida; “Setor a Palavra Circular”, a Haroldo de Campos; e “Setor Texto Delfico”, a José Guilherme Merquior. Acompanha, ainda, uma introdução chamada “Microdefinição do Autor”. Com características próprias, cada uma dessas partes, apesar da correlação entre si e dos elementos em comum, cumprem tarefas distintas: os animais são os objetos do “Setor microzoo”; foi criado para cada um deles um verbete no qual o poeta os descreve e relaciona diversas ideias e conceitos; no “Setor Microlições de Coisas”, são os objetos cotidianos que trazem as lições propostas pelo título; em “Setor a Palavra Circular”, objetos, conceitos, frases e pensamentos intitulam cada um dos verbetes, criando um ambiente ainda mais livre para a criação poética; no “Setor Texto Delfico”, como a pitonisa de Delfos, inebriada pelos humores provindos das fendas no solo, o poeta prediz os seus aforismos, oráculos e divagações.

³⁵⁶ ZAGURY, 1972, p. ix.

³⁵⁷ ZAGURY, 1972, p. xi.

Nos dicionários, “verbetes” se define tradicionalmente como um gênero textual marcado, principalmente, pela sua forma: cada uma das entradas, as palavras listadas, de um dicionário ou enciclopédia, que contenham informações sobre um assunto, ou seja, sobre o significado de uma palavra, por exemplo, ou anotação / apontamento sobre um tema.³⁵⁸ Cada uma das palavras listada é seguida por um conteúdo de informação diversa, eminentemente informativo, que se relaciona com o seu título, ou, no uso mais amplo pela literatura, vários apontamentos que se inter-relacionariam. Esse gênero englobaria a forma como são escritos os dicionários e as enciclopédias, bem como os bestiários e, também, alguns livros didáticos e de referência. Nessa forma de se organizar o conhecimento, pode surgir, ainda, uma ligação direta com a necessidade/obsessão de se classificar e ordenar. Na literatura, essa tradição se mescla para dar vazão à inventividade dos escritores.

Em *Poliedro*, os verbetes são reelaborados ficcionalmente como conjuntos de fragmentos inter-relacionados, que ora definem o seu objeto, ora tecem algum comentário, ou deixam o espaço livre para uma citação ou aforismo. Esse estilo fragmentário da prosa muriliana fundamenta-se na estilística da obra inacabada. Para José Guilherme Merquior, em “Introdução livre à poesia de Murilo Mendes”,³⁵⁹ é “antes a *implosividade* da sua técnica de construção lírica, por ocasião à energia centrífuga da semiose muriliana [...], o fragmento não é produto do descuido”.³⁶⁰ Dessa forma, percebe-se sua preferência estilística pelo antidiscurso, o rigor epigramático de sua obra e as inserções de aforismos diversos.

São quinze os animais que compõem o “Setor microzoo”. Além desses, *Poliedro* contém mais dois seres mitológicos, parte do “Setor a palavra circular”, e alguns objetos animados do “Setor microlições de coisas”. O “Setor microzoo” é

³⁵⁸ VERBETE. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

³⁵⁹ MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. p. xi-xxii.

³⁶⁰ MERQUIOR, 1976, p. xx-xxi.

estruturalmente um bestiário, entretanto, o seu conteúdo difere do comum nesse gênero. Nesse ponto, Mendes converge dois conceitos para criar o seu zoológico pessoal, do bestiário e do zoológico. O conceito de bestiário por Ettore Finazzi-Agrò, trazido no Capítulo I, em parte, é aceitável para o trabalho do poeta: “Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes – catalogados segundo as suas propriedades naturais e os seus valores simbólicos”.³⁶¹

Em outro conceito, de Gabriel Bianciotto, especialista em literatura medieval, podem-se concluir mais aproximações com o texto de Mendes. Bianciotto afirma que os bestiários têm uma origem:

de múltiplas tradições naturalistas antigas que sem dúvida convergiram num primeiro momento para constituir uma soma elementar de conhecimentos pseudocientíficos, que mesclavam os animais reais e míticos; e essas compilações se mantiveram com uma intenção didática para uma autor cristão.³⁶² (tradução nossa)

Essa intenção didática mencionada por Bianciotto era utilizada para, como já foi dito anteriormente nesta dissertação, por meio das características dos animais, ensinar religião e repassar preceitos moralizantes.

De fato, “Setor microzoo” é uma lista de animais não existentes, mas baseados em modelos reais, classificados, de certa forma, por suas propriedades naturais e valores simbólicos. Mendes, ao contrário do “autor cristão” de Bianciotto, não se utiliza do modelo bestiário para repassar ensinamentos religiosos, mas como espaço livre para os seus aforismos, conceitos e memórias. Como exemplo, tome-se o verbete “A baleia”.³⁶³

³⁶¹ BESTIARIO. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2000. p. 83.

³⁶² BIANCIOTTO, Gabriel. Le Bestiaire dans la littérature médiévale. *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, Hiroshima, no.15, p.1-13, 2006. Disponível em: <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf> Acesso em: 25 out. 2009.

³⁶³ MENDES, 1972, p. 14 e 15.

No início desse verbete, o poeta propõe que a baleia é um “cetáceo da dinastia dos Balinídeos de forma quadradoredonda, cor de burro quando foge”.³⁶⁴ O que seria científico – classificar esse animal como um cetáceo – passou a ser uma forma irônica de se classificar, não chegando nem a ser pseudocientífica, mas humorística – ao concluir que é um animal que tem a forma “quadradoredonda” e de uma cor inclassificável, como a de “burro quando foge”. Outro dado que faz uma paródia com os tratados científicos é a citação a Herman Melville, de *Moby Dick*,³⁶⁵ sobre a aorta da baleia, que seria “maior no calibre do que o tubo maior do sistema de encanamentos de Londres”. Essa citação fortalece o mito do animal monstruoso, de proporções não mensuráveis.

Entre todas essas informações pseudocientíficas, o poeta tem o espaço para seus aforismos como: “A baleia: auto-suficiente, melvilleana, inexpugnável” e suas memórias: “Consultei a propósito um amigo de casa, o engenheiro Póvoa. Ele, conversando com meu pai, disse que eu estava nos arredores de perder o juízo: ‘É alarmante essa preocupação contínua do seu filho com arpão e baleia’”.³⁶⁶ Assim, a aproximação de “Setor microzoo” dos bestiários é feita propondo adequações do modelo medieval ao modelo moderno e muriliano, que absorve as influências vanguardistas do surrealismo e da sua poética essencialista.

O outro conceito presente na escrita de Mendes, o dos zoológicos, dista em muito pouco dos bestiários: ambos são construções, uma textual, outra física, para a observação dos animais. Para Mendes, a idéia de zoológico se aproxima do conceito dado pela Associação Americana de Parques Zoológicos e Aquários, segundo a qual, o zoológico seria “uma instituição organizada e permanente, essencialmente numa proposta educacional e estética”.³⁶⁷

³⁶⁴ MENDES, 1972, p. 14.

³⁶⁵ MELVILLE, Herman. *Moby Dick, or, The white whale*. New York: Washington Square, 1949.

³⁶⁶ MENDES, 1972, p. 14.

³⁶⁷ CONWAY, 1982, p. 3.

No caso do “Setor microzoo”, pode-se concluir que o seu zoológico teria essas propostas educacional, estética e ideológica. Composto por seres textuais, não reais, baseados em arquétipos, o zoológico particular de Mendes compõe-se de animais domésticos, selvagens, aquáticos e insetos, descritos como num bestiário, mas dispostos nas suas jaulas-páginas a serviço de uma proposta estético-ideológica: seus animais metafísicos construídos sob uma estética surrealista cumprem a função de vetores do pensamento crítico e aforístico de Mendes.

O “Setor microzoo” é uma espécie de conclusão de toda uma zoologia metafísica de Mendes, que passa por vários livros de sua obra. Os outros verbetes, poemas e citações sobre animais fora de *Poliedro* mantêm estrita relação tanto com a forma como são abordados, quanto ao conteúdo, com os animais do “Setor microzoo”. Poemas como “As andorinhas”,³⁶⁸ de *Convergência*, “Os peixes”,³⁶⁹ de *Poesia liberdade*, “Cavalos” e “Começo de biografia”,³⁷⁰ de *As metamorfoses*, contêm os mesmos elementos dos verbetes de *Poliedro*, apesar de não manterem a mesma estrutura de prosa-poética. Focados em animais insólitos, alguns reais outros míticos, portam os aforismos e traços da biografia de Mendes: a menina Dorinha colega de infância, em “As andorinhas”, os peixes restituídos ao “abismo totalitário”, na crítica política na época da escrita de “Os peixes”, os cavalos azuis que relincham para os aviões da Segunda Guerra Mundial, em “Cavalos”, e o pássaro lendário, diurno e noturno de “Começo de biografia”.

Outro exemplo da inscrição biográfica ligada aos animais seria a da imagem do cavalo, recorrente em vários poemas. Como um poderoso e mitológico animal, traz em sua imagem uma mescla de elementos como o vento e o mito de Pégaso. Em “Murilo menino”, de *Poesia liberdade*, o poeta afirma querer “montar o vento em pelo”, assim como um cavalo. Logo após, afirma querer ouvir “a flauta sem fim do Isidoro da flauta”, tal qual as primas ao piano no salão azul da

³⁶⁸ MENDES, 1994, p. 735.

³⁶⁹ MENDES, 1994, p. 427.

³⁷⁰ MENDES, 1994, p. 327 e 334.

baronesa. O vento que seria montado pelo menino carregaria o poeta nas suas memórias da infância, com os mesmos personagens descritos em *Idade do serrote*, como o pobre mendigo Isidoro e sua tia, a baronesa, que afirma: “o grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo”.³⁷¹

Em “Il viaggio” de *Ipotesi*, a mesma afirmativa: “Nel tempo della mia infanzia / volevo andare dal Brasile in Cina / a cavallo”.³⁷² Em “O cavalo” de *Poliedro*, novamente o mesmo registro: “Quando eu era menino queria absolutamente ir do Brasil à China a cavalo”. Apenas um animal fantástico seria capaz de tal hercúlea tarefa de carregar alguém numa viagem tão longa – um animal fantástico, com insólita caracterização.

Essa zoologia metafísica de Mendes está calcada na influência surrealista. Os animais, os monstros e objetos animados de *Poliedro* são desenhados, em sua maioria, a partir dessa estética. Mendes e Ismael Nery mantinham estreita relação com André Breton e outros artistas da mesma corrente, porém praticavam um tipo à brasileira, o autor declara:

Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista / Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era a ponte da libertação.³⁷³

Entretanto, em outro texto de Mendes, ele afirma como foi aproveitado esse “evangelho da nova era”, conforme o texto de “Andre Breton”:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessa: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau* extraída à

³⁷¹ MENDES, 2003, p. 25.

³⁷² MENDES, 1994, p. 1510. No tempo da minha infância, queria ir do Brasil à China a cavalo.

³⁷³ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 24-25.

modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas.³⁷⁴

O surrealismo muriliano se dá pelo aproveitamento de alguns pontos dessa estética, como a obsessão pelos sonhos, o humor negro, as colagens, mas pelo desprezo, principalmente, da escrita automática – forma de escrita na qual se escreve livremente conforme o seu fluxo mental; segundo Breton, por meio dela seria possível “expressar seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”.³⁷⁵ O surrealismo, que pretendia uma escrita fluida e mecânica, não atraiu o gosto de Mendes, mas o seu interesse maior está nas imagens provindas dos sonhos, no maravilhoso e no transcendente, na liberdade da criação e do humor.

Esses elementos utilizados por Mendes são comuns a boa parte de sua obra poética e de prosa e, nos verbetes de *Poliedro*, há grande experimentação na criação das cenas e dos personagens, como os objetos animados do “Setor microlição de coisas”: vitrolas com nomes femininos, que tosse e conversam com o narrador, cantariam para ele as mais diversas músicas; gravatas consideradas sobrenaturais, algumas de excessiva personalidade; as canetas que conhecem todos os caminhos e as tesouras de mau humor que sabem se calar. Esses objetos, de forma antropomórfica, seriam como imagens provenientes de sonhos, das memórias dos jogos infantis, que, embora sejam nostálgicos e pueris, pertencem ao campo dos sonhos, do insólito e do intangível. É dos sonhos e do surrealismo que Mendes extrai sua noção de maravilhoso, além da base transcendental do seu cristianismo.

Em “Setor microzoo”, os verbetes contêm algumas cenas oníricas e alguns animais são, na verdade, imaginários, distantes da realidade, mas

³⁷⁴ MENDES, 1994, p. 1238.

³⁷⁵ BRETON, Andre. Manifesto do Surrealismo (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 185.

compreensíveis pelo inconsciente, como a casa de mil e uma salas paralelas por onde passeia a girafa. O animal “*douce*, macia, delicada, atenciosa/ Muito elegante, veste-se com apuro”, segundo o narrador-personagem, encontra-se em uma dessas salas, abertas por ele com um fecho *éclair*. Num dado momento, faz-se escuro na sala e inicia-se uma projeção numa pequena tela, na qual a girafa atenta vê diversos filmes, ao que o narrador sai discretamente da sala, pois “o cineminha é privativo da girafa”.³⁷⁶

Em *Poliedro*, o pensamento dicotômico é comum, como a “acoplagem de elementos díspares”,³⁷⁷ ou seja, a livre associação de idéias diversas. Essa arte combinatória, segundo Murilo Marcondes Moura, teria origem no maneirismo. Isto é, ela seria incorporada como um dos princípios formais do surrealismo e proporcionaria a montagem do maior número possível de contrastes para criação de novos conceitos e a alteração qualitativa do conhecimento e da experiência.³⁷⁸ Além disso, há de se observar o grau de estranheza dessas combinações, com incríveis e inimagináveis associações, que proporcionam o ambiente ideal para o desenvolvimento do estilo crítico e irônico do escritor.

Essas combinações são vistas como em “A baleia”,³⁷⁹ “auto-suficiente, melvilleana, inexpurgável, / movida a óleo de autopropulsão, se auto-informa, se auto-espanta e não se comunica com pessoa alguma ou bicho. Construiu seu automuro”. Ao adjetivar o animal com essas palavras iniciadas por “auto”, o poeta o transforma num navio autômato, que não depende de nada, nem de ninguém para se sustentar ou se apoiar. Ele o dimensiona monstruosamente e, para ele, a baleia seria indestrutível. Segundo Irene Franco, os elementos combinatórios em Mendes, para constituição de suas cenas, dá-se por meio da paronomásia:

³⁷⁶ MENDES, 1972, p. 16-18.

³⁷⁷ MENDES, 1996, p. 24.

³⁷⁸ MOURA, Murilo Marcondes de; MENDES, Murilo. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 18 e 39-40.

³⁷⁹ MENDES, 1972, p. 14-15.

são retirados de campos da experiência mais ou menos constantes: elementos do universo bélico se cominam com outros retirados da simbologia bíblica; há alguns também do tempo de infância, bastante recorrentes, como a flor de magnólia e o serrote, que aparecem ao lado de manoplas, estátuas e sereis, bem como de transistores, manequins, aviões e outros indicadores da modernidade.³⁸⁰

A associação desses elementos comuns e simples, como “baleia”, a adjetivos, como “melvilleana”, ou a série de palavras “auto” permitem a elevação do novo conceito a outro plano, mais complexo e constituído por imagens diferentes.

Franco propõe ainda que, mais que combinar idéias contrárias para originar novos conceitos, o texto muriliano se utiliza dessa técnica para dar maior concretude e referencialidade direta às suas imagens. Conceitos abstratos, impalpáveis, tornam-se concretos nos verbetes de *Poliedro* ao se aproximarem de seres e imagens reais, palpáveis, como em “O tigre”³⁸¹ e “A preguiça”.³⁸² No primeiro, o tigre, por sua força e beleza, é elevado a um *status* superior à deidade, sendo comparado ao tempo, como na frase “O tigre não espera o homem. Os deuses esperam o tigre”.³⁸³

O animal inabalável é tão forte e poderoso que os deuses o respeitam, mas passa por cima do homem e sua natureza finita. Noutra frase, o tigre se torna adjetivo do tempo, destruidor e irascível, ao que o poeta se desespera, pois confessa o seu caráter mortal derrotado diante do tempo e da eternidade: “a tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: *Átropos*”.³⁸⁴ O

³⁸⁰ FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002. p. 56-57.

³⁸¹ MENDES, 1972, p. 10-11.

³⁸² MENDES, 1972, p. 29-31.

³⁸³ MENDES, 1972, p. 10.

³⁸⁴ MENDES, 1972, p. 11.

tempo é Átropos, em grego, “a inflexível, deidade mitológica responsável pela tesoura que corta o fio que mede a vida de cada mortal”.³⁸⁵

Em “A preguiça”, novamente, a obsessão pelo tempo e pela eternidade, recorrente pela obra de Mendes, é analisada conforme o lento andar do animal. A lição da preguiça é sobre o finito e a finitude das coisas materiais. Segundo o poeta, a preguiça já o teria previamente insinuado, antes mesmo que alguns físicos modernos, que o universo é um sistema finito.³⁸⁶ No seu lento andar, o narrador pode ter a noção do seu limite no tempo e no espaço:

Com efeito vi a preguiça mover-se em câmara lenta, passando com dificuldade, sempre de olhos baixos, de um galho para outro: limitada concretamente, visivelmente, pelo tempo. E via a passar de um galho a outro, voltando, depois de muito magiciar, àquele galho inicial: sim, limitada no espaço. Dupla operação resolvendo-se numa só.³⁸⁷

A movimentação morosa da preguiça ensina que o narrador, como os outros homens, são finitos e quase tudo o seria, apenas deixando de fora a ideia de Deus, que não poderia ser “circunscrito nem limitado”.

Outra característica advinda do surrealismo seria o humor crítico. Para essa corrente vanguardista, assim como para as ideias dos modernistas brasileiros, o humor é uma ferramenta para a crítica social. Para Rhéa Sylvia Mourão, em *Da influência do surrealismo na estética contemporânea*,³⁸⁸ “o humor é uma crítica intuitiva da convencional mistura do real e do fantástico; dá, àqueles que rodeiam, uma novidade grotesca, um aspecto alucinatório, liberta o espírito para dar-lhe novos impulsos”.³⁸⁹

³⁸⁵ COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, [s.d.]. p. 76-77.

³⁸⁶ MENDES, 1972, p. 30.

³⁸⁷ MENDES, 1972, p. 29.

³⁸⁸ MOURÃO, Rhéa Sylvia. *Da influência do surrealismo na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Pallas, 1985.

³⁸⁹ MOURÃO, 1985, p. 30.

Dessa forma, as construções poéticas são criadas a partir de conjunções grotescas e inesperadas, fundadas sobre o maravilhoso e o insólito para produzir o seu humor, como em “O galo”: “o galo me atraía e repelia; eu receava que me bicasse, ou que me disparasse um jato de dejeções”,³⁹⁰ ou em “A girafa”: “[...] para a realização do congresso universal da paz, sob a presidência de honra justamente da girafa, que, além de pacífica, *douce* e civilizada, não gosta de fazer discursos”.³⁹¹

Por toda a obra muriliana, o humor é encontrado de forma sutil e vai além das combinações insólitas, sendo, igualmente, baseado nas anedotas pessoais do escritor. Em *Poliedro*, o narrador mescla, como já foi dito, traços autobiográficos com sua erudição e imaginação, às possíveis relações com os animais, objetos e conceitos, para assim compor os retalhados verbetes. Esses traços variam conforme o tamanho de suas inserções, como em “A magnólia”, no qual o verbete inicia-se: “1915. De uma janela da casa paterna distingo no pomar a magnoleira, magnífica de largas folhas e flores”.³⁹² Nesse caso, nessa única frase introdutória ao fragmento, o traço biográfico de Mendes apenas situa o leitor no tempo. Noutros momentos, compostos por parágrafos inteiros, além de estabelecer a relação com o objeto em questão no verbete, apresentam-se com humor fatos biográficos, como em “A caixinha de música”, no qual as anedotas pessoais ocupam quase totalmente o texto, como em:

Na infância desmontei na casa de meu pai uma caixinha de música existente no oco dum grande álbum de retratos, com os mortos de sobrecasaca ressuscitados posteriormente pelo poeta Drumond, mais a mortas de vestido de cauda, espartilho e cabelos frisados. Eu queria ver a música da caixinha. Os meninos (não só os meninos) gostam mais de desmontar do que de montar coisas.³⁹³

³⁹⁰ MENDES, 1972, p. 7.

³⁹¹ MENDES, 1972, p. 18.

³⁹² MENDES, 1972, p. 54.

³⁹³ MENDES, 1972, p. 62.

Nota-se nesse trecho, além da memória de infância na casa do pai, elementos grotescos do humor surrealista, com a referência intertextual aos “mortos de sobrecasaca ressuscitados pelo poeta Drumond”.³⁹⁴ As anedotas pessoais trazem esses elementos memorialísticos, mas quase sempre acompanhados de situações que beiram o grotesco como o enfrentamento do menino com o galo, o primeiro armado de um bilboquê, o seu conseqüente desmaio ao deparar com a aranha caranguejeira, animal que inspirava medo tanto pelo seu nome quanto pela sua aparência ou os olhos da zebra, que lembravam os de dona Isaura, “uma das minhas mais simpáticas professoras primárias”.³⁹⁵

Segundo Cassiano Nunes, na poética muriliana explode um humor carioca, que contém alegria e uma visão dionisíaca da vida.³⁹⁶ Sendo mineiro, Mendes passou parte de sua vida no Rio de Janeiro, e a essa influência de uma cultura mais despojada e leve, Mário de Andrade atribui sua “inconcebível leveza, elasticidade, naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde”, além de afirmar que o mineiro de nascença é “dono de todas as carioquices”.³⁹⁷ Igualmente sobre o humor muriliano, Antônio Carlos Villaça tipifica cada um dos seus componentes, entre o surrealista e o bíblico, como feitos de “explosões temperamentais, revelações cristãs, ímpetos de santidade e um fundo excêntrico de profeta” (tradução nossa).³⁹⁸

Por fim, o essencialismo e a abstração do tempo e do espaço, seu ponto central, caracterizam *Poliedro*, mesmo sendo este localizado cronologicamente distante dos primeiros textos emergidos sob essa influência. Segundo Moura, essa corrente de pensamento seria o aspecto propriamente ideológico do pensamento

³⁹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. In: _____. *Sentimento do mundo*. ed. especial. Rio de Janeiro; São Paulo: Record: Fundação Nestlé de Cultura, 1999.

³⁹⁵ MENDES, 1972, p. 32.

³⁹⁶ Cf. NUNES, Cassiano. O humor na poesia moderna do Brasil. In: _____. *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969. p. 96-112.

³⁹⁷ ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ, 1943. p. 43.

³⁹⁸ VILLAÇA, Antônio Carlos. El humor en la literatura brasileña. *Revista de cultura brasileña*. Barcelona, n. 40, dez. 1975, p. 69-78.

muriliano.³⁹⁹ Para Mendes, o sistema essencialista criado por seu amigo Ismael Nery é baseado na abstração do tempo e do espaço, e apenas mediante essa abstração seria possível se alcançar a essência do homem e das coisas. Com um fundo ideológico aproximado do surrealismo, procurava eliminar o que fosse supérfluo de forma a libertar o homem para uma vivência plena.

Devido à ausência de qualquer material escrito sobre o tema por Ismael Nery, apenas suas divagações foram captadas por Mendes e divulgadas em sua obra.⁴⁰⁰ Nery estabeleceu um pequeno conjunto de princípios de refinada visão do mundo, com uma grande obsessão pelo tempo e pela efemeridade da vida – esse sistema encurtaria a experiência do homem, permitindo-lhe evitar o desperdício de energia e aproveitar melhor todos os elementos construtivos da vida.⁴⁰¹ Assim, o sistema essencialista seria o que Mendes teria afirmado ser abraçar “o surrealismo à moda brasileira”.

O essencialismo fora a forma pela qual, Mendes e Nery, puderam manter sua fé católica e adaptarem-se às novidades do surrealismo, numa época em que a religião parecia-lhes “como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada”. Para Nery, o essencialismo fora criado para ajudar o homem a ser homem, isto é, para não se desvirtuar dos seus objetivos de participar da vida do próximo, o contrário seria a única e grande tragédia, atingindo a justiça divina e compartilhando experiências e vivências. Além disso, acreditava que o homem deveria manter-se na eterna busca pelo conhecimento de Deus e que o maior obstáculo disso seria o tempo e o espaço.

O essencialismo em Mendes é manifesto na sua contínua obsessão pelo insólito e pelo eterno. Na sua introdução a *Poliedro*, a “Microdefinição do autor”, como também em várias partes do livro, o poeta afirma sua obsessão pelas coisas eternas: diz-se compelido ao trabalho literário pelo “desejo de suprir lacunas da

³⁹⁹ Cf. MOURA, 1995, p. 40.

⁴⁰⁰ Cf. MOURA, 1995, p. 45.

⁴⁰¹ Cf. MENDES, 1996, p. 51.

vida real”, “o meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade”, e por pertencer “à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito”. Noutro momento, igualmente afirma: “na gruta de Altamira disse: eu estava aqui na época em que gravaram estes bichos” e se diz “obsedado pelo Alfa e Ômega” – expressão provinda do imaginário cristão cujo significado seria “início e fim”, portanto, obcecado pela idéia do eterno.

Para Laís Corrêa de Araújo, no ensaio “Surrealismo em Murilo Mendes?”,⁴⁰² o que fica de lição sobre a aproximação do poeta dessa estética, o seu modo “à brasileira” de se aproveitar dela, advém das “imagens apocalípticas, o inserir do sobrenatural no natural, a arbitrariedade da metáfora, a junção dos ímpares e díspares, a plasticidade erótica, as aliteraões e a redenção do adjetivo no fantástico”. Entretanto, a crítica reafirma que a poética de Mendes, apesar de apocalíptica e transcendente, também é milimetricamente medida e calculada, “esses vôos loucos sobre o ‘mundo enigma’ são dirigidos com segurança, da ‘janela do caos’ tudo se geometriza”.

Apesar de todas as características provindas do surrealismo, a poética muriliana, principalmente em *Poliedro*, não compactuaria com a arbitrariedade das imagens, os excessos de liberdade poética e, sobretudo, a escrita automática, um dos pontos mais caros dessa estética vanguardista por André Breton. Entretanto, Mendes se refere a muitas características do surrealismo, como a exaltação da loucura e do maravilhoso, o humor como crítica, a paixão pelo transcendente, pela eternidade, e em suas palavras, “saúdamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação” – libertação do homem de uma existência utilitária para a experiência do metafísico, do etéreo.

⁴⁰² ARAÚJO, Laís Corrêa. Surrealismo em Murilo Mendes? *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 128, p. 14-15, fev. 1969.

3.2 Animais e monstros: um zoológico onírico

Murilo Mendes, desde a publicação de *Tempo e eternidade*, em 1935, passou a ser conhecido como um poeta obcecado pela eternidade e pelo transcendente. Com isso, foi convidado pela revista da Sociedade Felipe d'Oliveira para escrever um artigo sobre o eterno na literatura brasileira da época. O artigo “O eterno nas letras brasileiras modernas”,⁴⁰³ publicado na revista *Lanterna Verde*, é mais um dos depoimentos do poeta sobre a sua obsessão. No texto, mesmo falando sobre outros livros, Mendes expõe alguns pontos importantes de seu pensamento sobre a abstração contínua do tempo, à qual o homem está condenado para poder compreender certos valores eternos que “atravessarão todas as épocas e todos os regimes políticos” ou sua contínua acusação sobre o medo do tempo que aterroriza a humanidade, resumido por “todo o mundo quer se libertar do tempo”.

Igualmente em *O discípulo de Emaús*, o pensamento de Mendes se foca em questões metafísicas, isto é, sobre tudo que vai além da experiência física, real, principalmente sobre a incansável procura do homem de se libertar do limites criados pelo tempo e pelo espaço e sua relação com Deus, num viés católico. Alguns aforismos são exemplos dessa obsessão muriliana, como “54 / O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida.” ou “114 / A saudade é uma lei espiritual – abstração do espaço e do tempo”.⁴⁰⁴

As preocupações sobre questões do que vai além do físico são constantes em quase todos os verbetes de *Poliedro*. Em “Setor microzoo”, alguns desses verbetes apropriam-se da imagem do animal, ser real, físico, palpável, para interpor questionamentos e concluir por meio de aforismos, questões metafísicas

⁴⁰³ MENDES, Murilo. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936, p. 43-48.

⁴⁰⁴ MENDES, 1994, p. 821 e 826.

ou outras relativas a preocupações filosófico-religiosas do poeta. Assim sendo, pode-se dividir o microzoo de *Poliedro* em dois conjuntos, sobre os verbetes metafísico-aforísticos, com os quais, por meio das características de um animal, quer reais ou imaginárias, o poeta apresenta o seu pensamento, sua cultura e comentários diversos sobre os mais variados assuntos, criando uma trama em volta da figura animal, que deixa de ser física para se tornar uma abstração. O outro grupo seria composto pelos verbetes metafísico-biográficos, abordados posteriormente.

Nos verbetes, Mendes se apropria de diversas tradições e culturas, na literatura e cultura popular, nas suas memórias e na antropofagia modernista. O poeta toma para si o que lhe convém, utiliza da forma que lhe interessa, para montar uma obra multifacetada, poliédrica. Contrariamente ao apelido dado por Manuel Bandeira, de “bicho-da-seda da poesia brasileira”,⁴⁰⁵ que retiraria tudo de si mesmo para seu fazer poético, Mendes, na verdade, utiliza-se de todo um arcabouço adquirido em sua sólida formação cultural e humanística para construir os elaborados verbetes de *Poliedro*.

O primeiro verbete com essas características metafísico-aforísticas tem como tema a tartaruga.⁴⁰⁶ Sobre o fato de esse animal ter uma carapaça, que ao mesmo tempo protege o seu frágil corpo e serve-lhe de abrigo, o poeta inicia a construção do texto com um argumento, baseado na tradição chinesa de que a tartaruga sustentaria o céu. Segundo Jean-Paul Ronecker, em *O simbolismo animal*,⁴⁰⁷ com argumento que confirmaria as afirmativas do poeta, esse réptil é “um cosmóforo, porque suas quatro patas, curtas e grossas, assemelham-se a pilares ou a colunas: é, pois, a idéia de solidez que predomina aí. Esse papel de suporte do mundo a aparenta com as mais altas divindades”.⁴⁰⁸ Além disso, é

⁴⁰⁵ BANDEIRA, Manuel; CARPEAUX, Otto Maria. *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia de poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--]. p. 150.

⁴⁰⁶ MENDES, 1972, p. 9.

⁴⁰⁷ RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

⁴⁰⁸ TARTARUGA. In: RONECKER, 1997, p. 336-338.

adjetivada de cariátide e autocariátide,⁴⁰⁹ concluindo-se que o poeta lhe atribuiria o poder de sustentar o mundo e de se autossustentar, em suas pernas-colunas.

Pela longevidade do animal, explicada também por Ronecker, que lhe concederia a associação à imortalidade, o poeta afirma que lhe permitiria, “vivendo séculos”, dar a volta ao mundo, “*piano, piano*”. O texto apresenta argumentos para que esse animal fosse considerado antimoderno por excelência, sendo ele “hostil ao movimento”, ou moderníssimo, por carregar às costas sua casa, antecipou-se ao *camping*.

Outra definição dada por Juan Eduardo Cirlot,⁴¹⁰ no seu dicionário de símbolos, afirma que a tartaruga é o símbolo da existência material e em nenhum aspecto de transcendência, sendo que sua forma, numa combinação de quadrados e círculos, alude à manifestação do mundo físico, e não às suas forças criativas ou originais. Mendes comenta os apontamentos de Walter Benjamin sobre Paris no século XIX e lembra Baudelaire e outros parisienses que teriam hábitos de “flanar em certas ruas e passagens da cidade arrastando uma tartaruga pelo cordel”. Benjamin explica que os passeios dos *flâneurs*, tranquilos, eram como protestos pela industriabilidade e as evoluções tecnológicas do movimento industrial e, na companhia das tartarugas, “o *flâneur* deixava que elas prescrevessem o ritmo de caminhar”.⁴¹¹ Da mesma forma, o animal de Mendes, locomovendo-se lentamente, dá duplo exemplo à humanidade: “Se todos nós agíssemos como a tartaruga não sobraria tempo para o fabrico e circulação da Bomba. Com a vantagem de se chegar mais tarde ao cemitério, absurda meta”.

O verbete é concluído pela citação de um pensamento de Henri Michaux, no qual o escritor belga afirma que a tartaruga é “constituída unicamente de

⁴⁰⁹ Tipo de coluna com figura feminina esculpida, originária da Grécia antiga, cuja função é a de sustentar um entablamento. CARIÁTIDE. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

⁴¹⁰ CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

⁴¹¹ BENJAMIN, Walter. Flâneur. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3, p. 51.

faíscas” (*composée uniquement d’étincelles*), que em francês significaria, num sentido figurado, “constituída unicamente de idéias brilhantes”.

Em seguida, apresenta-se o verbete “O tigre”.⁴¹² Sobre esse animal, pertencente a muitas mitologias orientais,⁴¹³ muito se escreveu, sobretudo considerando-se sua força, beleza e porte majestoso. Mendes inicia o texto citando Paul Valéry, em sua afirmativa de que o tigre seria “o animal absoluto”. A força do tigre, de “um poder organizadíssimo, uma espécie de razão de estado, de monarquia totalitária” intimida o poeta, que, diante dessa definição valeriana, afirma “*le tigre ce n’est pas moi*” (o tigre não sou eu).

Como em outros momentos, é criada uma definição pseudocientífica, num misto de bestiário com livro de zoologia: “O tigre, mamífero (*sic*) da família real dos Felídeos, calcula seus atos com rigor extremo; não passa a limpo, não se desdiz, nem se corrige”. No terceiro parágrafo, a referência a William Blake estabelece a construção do verbete – o texto seria o poema “The tiger”, de Blake,⁴¹⁴ reescrito à maneira de Mendes, como uma apropriação “à brasileira” ou a seu modo; assim, o animal, de tal forma supradeus, nem sequer poderia ser obra de alguma deidade, tamanha a sua perfeição.

Mendes descreve toda a divindade do seu animal: “o tigre não espera o homem. Os deuses esperam o tigre”, ele é superior a qualquer ente divino, como em Blake: “Que mão que olho imortal / Se atreveu a plasmar tua terrível simetria?”. Noutro verso, o poeta o compara ao cosmos: “O tigre, esse cosmotigre”, assim como Blake: “Quando os astros lançaram os seus dardos, / E regaram de lágrimas os céus, / Sorriu Ele ao ver sua criação?” Entretanto, no último fragmento do verbete, mais adjetivos trazem o animal muriliano para uma realidade mais próxima do homem, mesmo não deixando de realçar um pouco de

⁴¹² MENDES, 1972, p. 10-11.

⁴¹³ Cf. TIGRE. In: RONECKER, 1997, p. 259-261.

⁴¹⁴ BLAKE, William. *The tiger*. Trad. Ângelo Monteiro. Disponível em: http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/g12_traducoes_do_ingles/Tigre_Angelo_Monteiro.html. Acesso em: 22-mar-10.

seu aspecto transcendente: “O tigre é belo. Inadiável. Sibilino. Calmo. Intransferível”.

O poeta inverte o senso comum no que tange à comparação entre o tigre e o leão, quando se afirma ser o primeiro superior ao outro, dito como rei dos animais. Para Mendes, o tigre é que é o superior: “não há tigre vice: o leão é vice-tigre”. Outra brincadeira seria a transformação do substantivo tigre num adjetivo, usado duas vezes no verbete, para caracterizar dois sangrentos ditadores, Stalin e Hitler: “Agredierei a majestade desse animal definitivo, aludindo a tigricidade da dupla Stalinhitler?”. Ao final do verbete, a eternidade, sua contínua obsessão, avançaria sobre o poeta como um tigre, com a tesoura de *Átropos*, deusa grega que teria o poder de cortar a linha que mede a vida do homem: “A tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: *Átropos*”.

A eternidade e o infinito abrem o verbete “A girafa”. Dedicado à poetisa Yolanda Jordão, o animal surge no texto após uma breve introdução ao fazer poético. Para Mendes, os poetas habitam “casas de mil salas paralelas” ou mesmo, citando desta vez Villiers de l’Isle-Adam e Mallarmé, “une haute ruine inexistant” (uma alta ruína inexistente), que permitiram a construção infinita de cômodos. Numa casa como essa, de infinitos cômodos, é que o poeta, ao abrir uma entrada com fecho *éclair*, encontra a girafa que se prepara para assistir a filmes, ao que o narrador aproveita para expor um pouco de seu gosto cinéfilo e preferências: “um operador escondido projeta num pequeno écran filmes de Méliès, Buster Keaton, além dos primeiros – somente os primeiríssimos – de Walt Disney”.

No parágrafo seguinte, uma elaboração pseudocientífica explica a etimologia imaginária do nome do animal: “A girafa pertence em parte ao reino do camelo e ao do pardal, já que seu nome científico é *giraffa camelopardalis*. Informam-me que este nome vem do árabe *zarafah*”. Seu nome suscita várias outras associações, ao que o narrador visita as entradas vizinhas à “girafa” no dicionário, enumerando-as e comentando as “outras palavras aliciadoras vizinhas

da girafa: gir, girador, girame, girândola, além do inevitável girassol. Serão todas belas, atraentes, não o nego. Prefiro-lhes entretanto a girafa, volto à mesma”.

Nesse verbete, como nos demais de *Poliedro*, algumas palavras ou conceitos funcionariam como *hiperlinks* de uma enciclopédia virtual. Pode-se afirmar que seria uma memória enciclopédica na qual existe a tentativa de inventariar o mundo, de se colocar tudo dentro do texto, num outro sentido: de um passeio pelo seu intelecto, no qual um conceito puxa outro, ou um assunto lembra um autor, que lembra um poema, e assim, em Mendes, tudo estaria entrelaçado por uma corrente intelecto-sentimental. Além disso, faz-se o enorme trabalho da citação.

Em toda a obra de Murilo Mendes é possível encontrar trechos de textos de outros autores e a citação direta, com confirmação da fonte, com menção do nome do citado em notas deixadas em alguns de seus livros. Em nota de *Janelas verdes*, o escritor afirma: “Às vezes cito versos de Camões, Bocage, Cesário Verde, etc., sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece”.⁴¹⁵ Em *Retratos-relâmpago – 1ª série*, confessa: “Em alguns casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. ‘Raimundo Corrêa’, logo se vê, resulta numa colagem”.⁴¹⁶

Segundo Julio Castañón Guimarães em *Territórios/conjunções*,⁴¹⁷ sobre o trabalho de citação de Mendes, o que o escritor pretendia fazer era “construir um discurso próprio”, ao utilizar-se de diversos excertos das mais variadas obras literárias, críticas e até mesmo pictóricas e musicais, como as comparações com a obra mozartiana. Dessa forma, o poeta elabora a sua tessitura costurando os mais variados trechos de diversas origens, citações e fontes com sua prosa e poética para criar o seu discurso e seu estilo.

⁴¹⁵ MENDES, 1994, p. 1445.

⁴¹⁶ MENDES, 1994, p. 1702.

⁴¹⁷ GUIMARÃES, Julio Castañón. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago editora, 1993.

Ao adjetivar a girafa como *douce*, macia, delicada, atenciosa, o poeta passa a explicar a palavra francesa e desenvolve esse conceito até encontrar a expressão “a *dolce vita* da girafa”. Nesse momento, remete ao cineasta Federico Fellini, diretor do famoso filme *La dolce vita*, de 1960. Assim, as preferências cinematográficas do narrador, já explicitadas anteriormente, são novamente reafirmadas ao concluir que o cineasta italiano pertenceria a um seletivo grupo de pessoas que teriam visto o animal. Segundo o narrador, somente os “visionários-realistas (ou os realistas-visionários) conseguem vê-la”. Assim como o título de um dos setores de *Poliedro*, Mendes perfaz o caminho da “palavra circular”, no qual, por intermédio do jogo de uma palavra/conceito puxando outro, ele novamente chega no início, como um uroboro textual.

Essa característica *douce/dolce* da girafa permite ao poeta crer ser o animal inimigo declarado “do trabalho, do pagamento de impostos, de qualquer forma de guerra”. O seu grande pescoço é o apoio para se agarrar com medo da bomba. No final do verbete, numa lembrança da suposta mudez da girafa, o narrador afirma, agarrado no alto do seu pescoço, que convocaria um congresso universal da paz, sob a presidência de honra do animal, que, entretanto, “não gosta de fazer discursos”.

O próximo verbete-animal é sobre a cobaia, no Brasil conhecido como porquinho-da-índia. Em apenas um parágrafo, o poeta descreve o seu animal, “muito gracioso e fino, nada erpe”, teria sido visto pela primeira vez num poema de Manuel Bandeira. Esse poeta, que sempre teve uma relação amistosa com Mendes, escreveu o poema biográfico “Porquinho-da-índia”,⁴¹⁸ no qual o animal foge dos carinhos da criança, refugiando-se debaixo do fogão. Iniciado pela expressão cronológica “quando eu tinha seis anos”, conta sobre o presenteado animalzinho e o seu esconderijo, mesmo com todo o esforço do menino, ele “não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...”. O poema conclui com a afirmativa que o animal teria sido a primeira namorada do poeta.

⁴¹⁸ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966. p. 110.

Homenageado anteriormente em “Muriliograma para Manuel Bandeira”, Mendes novamente enaltece sua relação com Bandeira neste verbete, fazendo referência aos poucos animais da obra do amigo, porém um de seus mais conhecidos poemas. Da mesma forma, Bandeira escreveu sobre Mendes algumas vezes, em destaque para a apresentação do poeta mineiro em *Apresentação da poesia brasileira* e em três poemas, “Murilo Mendes”,⁴¹⁹ no qual declara amor maior a poesia após conhecê-la “em pânico, desvairando na voz de um Murilo Mendes”, em “Votos de ano-bom a Murilo e Saudade”,⁴²⁰ desejos de boas entradas ao poeta e à sua esposa e em “Saudação à Murilo Mendes”,⁴²¹ no qual Bandeira resume algumas características estilísticas e pessoais de Mendes, apresentadas no poema que imita o estilo muriliano, como “conciliador de contrários / incorporador do eterno no contingente”, “especialmente grande amigo de Mozart” e “antitotalitarista antipassadista antiburocratista / anti tudo que é pau ou que é píffio”.

O próximo verbete, que fecha a relação, é construído sobre uma homenagem gastronômica à lagosta.⁴²² Sobre três características do animal, o poeta desenvolve o seu verbete: seus atributos físicos, como as grandes pinças, seu nome científico e seu muito apreciado sabor à mesa. O texto se abre com uma caracterização pseudocientífica, explicando, de forma irônica, a sua classificação natural, segundo o “registro civil”, e alertando sobre as tenazes, aterrorizantes, porém, a lagosta “fascina o paladar”, sendo a galinha do mar, segundo Jaime Cortesão, mas de carne “mais branca e saborosa, além de excluir ossos contundentes”.

O escritor acusa o animal de ser o pivô de uma disputa entre o Brasil e a França, num incidente diplomático sobre a pesca desse crustáceo. Entretanto, para Mendes, a imaginada cena de navios bélicos franceses na costa brasileira

⁴¹⁹ BANDEIRA, 1966, p. 310.

⁴²⁰ BANDEIRA, 1966, p. 358.

⁴²¹ BANDEIRA, 1966, p. 215-216.

⁴²² MENDES, 1972, p. 34-35.

seria uma lembrança a um quadro de Albrecht Altdorfer, “A batalha de Alexandre”. Felizmente, segundo o poeta, nada aconteceu neste incidente, e, mesmo tendo “uma numerosa armada de lagostas” atacado a fortaleza de Villegagnon, “batendo os franceses em retirada nas águas enormes”,⁴²³ a relação cultural com a França não se abalou, ao que o narrador afirma: “continuávamos a ler em paz nosso Rabelais, nosso Pascal, nosso Proust, nosso Michel Leiris”.

A tradição novamente é reinventada pelo poeta que transforma as lagostas em sereias, que atrairiam os marinheiros para suas garras, “nas perturbadoras tardes do verão carioca”. Essas garras ou tenazes da lagosta aterrorizam o poeta, entretanto, ao fim do verbete, ele vê a sua adversária derrotada, finalmente abatida, “passada à máquina, e máquina de escrever”. O poeta a derrota pela conclusão do seu verbete, transformando o seu objeto em texto, o animal em palavras.

Os próximos dois verbetes, que fecham esse primeiro apartado, não tratam de animais, mas monstros, ou seres imaginários, como queria Jorge Luis Borges, e talvez pelo conteúdo não foram localizados dentro do “Setor microzoo”. Ambos se encontram no “Setor a palavra circular”, que seria o setor mais aberto de *Poliedro*: nele há espaço para uma diversidade de temas, conceitos, anedotas, descrições e aforismos, permitindo, assim, o lugar dessas figuras mitológicas. “A Górgone” apresenta o monstro pertencente à mitologia greco-romana, definida por Pierre Commelin: “ora representam-nas como as Gréias, com um só olho e um só dente para as três, ora dão-lhes uma beleza estranha e atrativos fascinadores”.⁴²⁴ As górgonas eram três irmãs, Estênio, Euríale e Medusa, essa última a mais famosa por possuir enorme beleza causando inveja à deusa Minerva,

⁴²³ Cf. referência às pequenas embarcações dos portugueses que lutaram contra os franceses expulsando-os da fortaleza de Villegagnon, na Baía de Guanabara, no lugar onde seria considerada a França Antártida, no século XVI.

⁴²⁴ COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. p. 114.

que transformou seus cabelos em serpentes e dotou seu olhar do poder de transformar em pedra tudo o que visse.⁴²⁵

A Górgone muriliana é claramente a Medusa, entretanto, é como se as três irmãs fossem fundidas em um único ser, que se apresenta com uma “triplaface”. No pequeno verbete, pouco o narrador comenta do personagem e afirma conhecê-la de vista e de ouvido, e não de “gosto, de cheiro e de toque”, por falta de coragem. Além da Medusa, a sua coragem também é limitada pelos objetos: o serrote, a torquês e o martelo.

O outro monstro apresentado é o tibetano Ietí.⁴²⁶ É estranha a referência a um monstro mitológico tão distante e sobre o qual se tem tão pouco escrito. Entretanto, o que parece atrair o poeta são os fantasiosos intentos de se capturar tal besta, dos quais se ri, comentando terem eles tido pouco êxito, só “conseguindo captar suas pegadas”. Esse verbete contém o que seria uma teoria muriliana sobre o mito. O poeta estuda em poucas linhas a sua construção de um mito e, para ele, o Ietí tem por ofício o seu silêncio. Caso fosse capturado, não precisariam de “laço, espada ou bomba: bastaria entrevistá-lo, fotografá-lo, filmá-lo, televisoná-lo”.

Para Mendes, a comprovação material da existência desse monstro seria o suficiente para destruí-lo. Assim, o mito, para continuar existindo, deve manter-se inalcançável e inexplicável, sendo possível apenas encontrar poucas pistas, caso contrário, sendo comprovada sua existência, deixaria de ser mito, passaria a ser realidade. O seu Ietí está sempre em fuga para sua sobrevivência, “enquanto os rádios desencadeados no mundo inteiro discutem a existência ou não do ‘abominável’ homem da neve” – a dúvida é o que lhe mantém a vida.

⁴²⁵ Cf. COMMELIN, [s.d.], p. 114.

⁴²⁶ MENDES, 1972, O Ietí, p. 103.

3.3 Os animais biográficos

O segundo grupo de verbetes de *Poliedro* possui apenas uma característica a mais das já apresentadas pelo primeiro grupo. Nesse apartado, as mesmas construções repletas de fragmentos de pensamentos, citações, aforismos são acrescidas de alguns traços biográficos do escritor. Esses traços, ou biografemas, como os nomeia Roland Barthes, são comuns à obra de Mendes, desde o seu primeiro livro, *Poemas*. Entende-se o conceito de biografema de Barthes como na definição de Eneida Maria de Souza em *Crítica cult*: “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.⁴²⁷

Basear-se num conceito carente de credibilidade na totalidade e aplicá-lo à obra muriliana parece contraditório, entretanto, mesmo sendo um obcecado pelo “todo”, os tênues traços biográficos localizados em diversos pontos de sua obra, especificamente em *Poliedro*, não conseguem constituir um todo, mas fragmentos de um corpo outro, que para Barthes seria um “sujeito disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”.⁴²⁸

Em *Roland Barthes*, Leyla Perrone-Moisés acrescenta que os biografemas comporiam uma biografia descontínua: “essa ‘biografia’ diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco”.⁴²⁹ Assim, os diversos traços biográficos encontrados nos verbetes sobre animais do “Setor microzoo”, compostos de fragmentos de memórias totalmente deslocados e libertos de uma cronologia, compõem uma biografia fragmentada, repleta de detalhes pouco relevantes numa oposição clara ao modelo de um livro de memórias.

⁴²⁷ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 113.

⁴²⁸ BARTHES, Roland. Prefácio. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. xvii.

⁴²⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 15.

As pistas memorialísticas apresentadas em *Poliedro* podem constituir uma “memória” ou uma “autobiografia”, pois o narrador se cerca de diversos elementos, ali dispostos para compor um cenário, formando certa aura factível, palpável, mas impossível de ser comprovada de fato. Essa memória não é compatível com a biografia do escritor Murilo Mendes, mas, como Barthes afirma, de um sujeito disperso, fictício, ou seja, outro Murilo Mendes. Como exemplo, toma-se o primeiro verbete do “Setor microzoo”, “O galo”.⁴³⁰

De todos os verbetes, apenas em “O galo” a escrita biográfica toma completamente o texto. No primeiro parágrafo, o narrador já apresenta os elementos do seu cenário, como: “Quando eu era menino”; “talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas” e “ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha”. Essas três referências são dispostas para dar a localização cronológica do fato ocorrido com o próprio poeta Murilo Mendes: apelando para a infância, o narrador apresenta referências geográficas de Juiz de Fora, onde o poeta nasceu, citando “Chapéu d’Uvas”, nome de região rural e Mar de Espanha, localidade de nome curioso e intrigante a qualquer criança, ambos próximos a sua cidade.

Já desenhado parte do seu cenário, o narrador inicia a anedota sobre o enfrentamento entre um menino e um galo recém-chegado ao galinheiro de sua família. O galo é descrito como “soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha”. O menino, aqui como narrador-personagem, tenta em vão uma aproximação com o animal, que o olha desconfiado. O galo o examinou e posicionou-se para um enfrentamento, causando perplexidade no menino que recuou por medo que o bicasse ou lhe disparasse um jato de dejeções. Em seguida, o menino esgueirou-se para dentro do galinheiro empunhando um bilboquê. Novamente, o narrador se cerca de um detalhe para dar crédito ao teor biográfico. Esse brinquedo já fora apresentado em outros poemas de Mendes que tomariam por referência sua infância e também em *A idade do serrote*,⁴³¹ obra

⁴³⁰ MENDES, 1972, p. 7-8.

⁴³¹ MENDES, Murilo. Meu pai. In: _____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

repleta de conteúdo biográfico. Nesse enfrentamento, o galo vence, “abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente” e em seguida, cobriu duas galinhas, para despeito do menino que recua furioso.

Outros elementos alimentam a ira do menino, como a lembrança de que “o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia”, ao que considera o animal um “espoleta, raça de gente que sempre odiei”. Assim, como o narrador afirma, mesmo “ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem”, o menino invade o galinheiro e estrangula o galo. Assim, pode finalmente voltar a ouvir o canto “dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha”, e esses seriam animais de outra raça, diferente do “quinta-coluna que denunciara São Pedro”.

Nos demais verbetes, o mesmo processo se repete, nos quais os traços biográficos desse “sujeito disperso” se relacionam com as mesmas referências, aforismos e questões metafísicas. Em “O cavalo”,⁴³² o espaço da criança com seus sonhos e fantasias é criado pela frase “quando eu era menino queria absolutamente ir do Brasil à China a cavalo”. Nesse verbete, assim como nos demais nos quais são encontrados traços biográficos, os biografemas são as entradas para a sistemática de associações, isto é, o traço memorialístico é a primeira entrada do arquivo e a qual as outras vão se assomando no jogo das associações.

No poema “Murilo Menino”, de *Poesia liberdade*, o “vento em pelo”, montado pelo narrador, como um cavalo desenvolve a mesma ação do cavalo mítico capaz de atravessar continentes de *Poliedro*. Após convocar sua montaria, o poeta afirma querer ouvir a flauta do preto velho Isidoro, em concerto com as “primas ao piano, lá no salão azul da baronesa”. A liberdade concedida por montar o vento também permite lembrar os sons da infância. O velho preto é descrito em “Isidoro da flauta”, em *A idade do serrote*, como “o nosso Orfeu nº 1,

⁴³² MENDES, 1972, p. 12-13.

Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e Sinhá Leonor / um homem de ouvido afeito desde cedo a visitação da música”.⁴³³ As primas são filhas de sua tia Emília Adelaide, Laura e Marieta, “uma alta e magra, outra baixa e gorda, que tocavam piano a duas e quatro mãos”, todas agregadas à casa de Titiá, a baronesa de Santa Helena.⁴³⁴

O cavalo de *Poliedro* permite várias associações com outras memórias, lendas e ditados populares. Após ter descrito os atributos físicos do animal, que o “atraía pela nobreza da sua forma” e o considerava “a majestade, a elegância das suas linhas verticais e horizontais”, o narrador apresenta a história de certa Dona Josefina do Pompéu, “centaureza mineira do século XIX”, amazona que passava a maior parte de seu tempo sobre um cavalo e que corria terras sem-fim do Oeste de Minas, região de origem do pai do autor, Onofre Mendes.⁴³⁵

A seguir, são várias as associações que poderiam compreender o conceito de “cavalo”. O narrador comenta as representações artísticas mais conhecidas como do “Pártenon, de Rubens, de Delacroix e de De Chirico”. Os cavalos de um carrossel, os “vice-cavalos, naturalmente”, com destaque para um exemplar, peça de decoração, encontrado na casa do dramaturgo Michel de Ghelderode. Esse contínuo jogo de associações cria ligações com as apostas nos cavalos: “joguei nos cavalos do Jóquei, perdi, o cavalo-vapor; “E nunca fui apresentado ao cavalo-vapor”, por fim, sua conclusão: “E sempre tirei o cavalo da chuva”.

Da mesma forma, com as várias associações, o poeta apresenta o verbete “A baleia”.⁴³⁶ Os prefixos “auto” utilizados para adjetivar o tigre “autocronometrado” são novamente usados para demonstrar a grandeza da baleia, que seria para ele o animal completamente autossuficiente, “movida a óleo de autopropulsão, se auto-informa, se auto-espanta e não se comunica com pessoa

⁴³³ MENDES, 2003, p. 33.

⁴³⁴ MENDES, 2003, p. 70.

⁴³⁵ MENDES, 2003, p.172.

⁴³⁶ MENDES, 1972, p. 14-15.

alguma ou bicho”. É um “automuro”. Considerada impossível de se eliminar. Nesses fragmentos a baleia se assemelha às bestas de um bestiário medieval:

é chamada de baleia (cetum – peixe grande) por causa do seu aterrorizante corpo e por que esse animal engoliu (exceptit – receber, acolher) Jonas, e sua barriga era tão grande que as pessoas pensavam ser o próprio inferno. Jonas, ele mesmo, lembrou: Ele me tirou das entranhas do inferno.⁴³⁷

Esse animal fantástico, mas real, é passível de várias referências, principalmente com a Bíblia, pela história do profeta Jonas, e com a mais famosa de todas as baleias, *Moby Dick*, de Herman Melville. O poeta a caracteriza como “melvilleana”, ou seja, com as grandiosas proporções do monstro descrito pelo escritor norte-americano. No último fragmento do verbete, há uma colagem de *Moby Dick*, sobre o tamanho da aorta da baleia, que teria maior calibre “do que o tubo maior do sistema de encanamento de Londres, e a água que ruge na passagem de tal tubo é inferior em ímpeto e velocidade ao sangue que jorra do coração da baleia”.

O poeta inverte a tradição bíblica e no seu texto é a baleia que entra no oco de Jonas, “restituindo assim a visita que o profeta fizera anteriormente ao seu próprio oco”, e, dentro do seu corpo, a baleia depara com histórias e fatos fantásticos, “deste e de outro mundo, que os profetas sabidos conhecem, ruminam, difundem entre os homens e os bichos”. O texto bíblico na história do profeta Jonas (Jn 1:17)⁴³⁸ traz a expressão “grande peixe”, entretanto, é aceitável para muitos estudiosos e críticos a acepção de baleia⁴³⁹ – significado esse que de forma alguma faz perder o sentido da história bíblica e sua riqueza de sentidos e ensinamentos.

⁴³⁷ THE WHALE. In: WHITE, T. H. *The bestiary: a book of beasts*. New York: Capricorn Books, 1960.

⁴³⁸ BIBLIA SAGRADA. A. T. *Jonas*. 1997. cap. 1, p. 1280.

⁴³⁹ Cf. BALEIA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1993.

Ao contrário da baleia branca de Melville, a de Mendes é “cor de burro quando foge”, de certa cor inclassificável ou desconhecida, própria da imaginação do poeta. Classificada como cetáceo, essa baleia, “animal bárbaro, barbado” pertenceria à dinastia dos Balenídeos. O poeta afirma que “in illo tempore” (naquele tempo), sonhava em construir um arpão para aferrar essa baleia mítica do profeta Jonas, motivo de alarme para um amigo de sua família. Esse engenheiro Póvoa teria afirmado para o pai do poeta: “É alarmante essa preocupação contínua do seu filho com o arpão e baleia”, ao que o narrador responde com todas as “auto” características maravilhosas da baleia, concluindo que “todas as coisas são alarmantes; por sinal que a baleia não é das mais”.

A marcação do tempo na época da infância com a frase “quando menino nas viagens pelo interior de Minas com a família” inicia o verbete “O boi”.⁴⁴⁰ O traço biográfico constrói a primeira comparação, entre a velocidade do cavalo e a força e a valentia do boi – montado sobre este, o menino se “sentiria muito mais seguro”. Sobre a figura mítica deste animal, irmanada com a do touro, pode-se deprender várias associações. No segundo parágrafo, apropriando-se de uma longa tradição, o poeta comenta sobre “costumes derivados dos egípcios, gregos e romanos” para as comemorações do equinócio de primavera e se lembra de uma festa medieval francesa.

Ao elaborar seu verbete, o poeta parece cumprir uma lista de possíveis e enumeradas associações. A palavra “boi” suscita os antigos selos imperiais brasileiros, “olho de boi”, explicados pelo poeta, pelo animal ter “os olhos escancarados”, que lhe teriam chamado a atenção ao observá-los em série, na coleção de seu pai. O “olho de boi” o remete a um poema do espanhol Eduardo Chicharro, no qual dispõe que o boi observa, *macizo el ojo*, sólido o olho, um homem e seu cão.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ MENDES, 1972, p. 19-20.

⁴⁴¹ COMAJUNCOSAS, Andreu Van Hooft. *Eduardo Chicharro Briones: la obra narrativa y la obra en verso, estudio y análisis*. Tese doutoral (literatura espanhola) - Universitat de Lleida, 1995. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2391&portal=0>. Acesso em: 5 abr. 2010, p. 50.

Outros pontos de sua lista são os comentários sobre a mansidão desse animal, sua constante aparição nas mais diversas fábulas e o verso de Virgílio sobre os “bois brancos da Toscana”. Ao concluir esse verbete, o poeta toma o corpo do boi, assim como em *Bumba-meu-poeta*, e, pelos seus olhos maciços, observando a cena de Jesus entrando aclamado em Jerusalém, montado em um burro, comenta, nada invejoso, a glória do outro animal, citando G. K. Chesterton. A memória de infância manifesta nesses biografemas pulverizados pelos verbetes se mescla com a erudição do poeta, operando a estruturação de ricos verbetes, repletos de significados e pensamentos.

Essa riqueza se manifesta nos adjetivos ruante, ocelado e flabeliforme, usados para a descrição do animal em “O pavão”.⁴⁴² Utilizados praticamente apenas para o pavão, são “os nomes mais belos ligados a este animal”, significam, respectivamente: aquele que levanta a cauda, dotado de pequenos olhos, ou de manchas em forma de olhos, aquele que tem a forma de leque.⁴⁴³ Segundo o poeta, o pavão, por ser uma ave da família dos Fasianídeos, lembra “vagamente Pérsia ou Grécia, aos dois Pausânidas”.

O texto desse verbete, iniciado por “de menino conheci o pavão”, professa suas bases biográficas. A presença desse animal imponente no “jardim-labirinto” da residência de suas primas, de sua Persépolis particular, faz com que seja “mais realista que fantasista”: ele próprio afirma, “não de Persépolis, mas de Juiz de Fora”. Essa é a portada de seu verbete, e por meio dele se abre um microcosmo de significados e pensamentos encadeados.

O pavão, juntamente com uma diversidade de outros bichos nos jardins da casa de Titiá, imponente residência da Baronesa de Santa Helena, ainda habitava o parque da Villa Sciarra, próximo à residência dos Mendes em Roma, era perseguido por outras crianças, entretanto, segundo o poeta, já esquecido devido ao declínio da poesia e da pintura simbolistas, dos quais era uma espécie de

⁴⁴² MENDES, 1972, p. 21-22.

⁴⁴³ RUANTE, OCELADO, FLABELIFORME. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

ave símbolo, é modelo por sua vida utilitária, ao fornecer as suas penas industrializadas, e por “ditadores e gerarcas”, que o imitam levantando suas caudas, ruantes. O poeta ainda se lembra da fêmea do pavão, a pavana, palavra para ele ignorável, sendo por ele preferidas as pавanas compostas por Jean-Baptiste Lulli e Maurice Ravel, dança popular de “lentos ademanes”.

Outro microcosmo é detalhado no verbete “O peixe”.⁴⁴⁴ No seu início, o poeta já afirma: “o infinito peixe”. São várias as significações, principalmente as de fundo cristão, sendo esse animal um dos máximos símbolos de Cristo e do cristianismo, e ali são encontradas três referências: o peixe é chamado de “Alfa e ômega dos bichos”, assim como um dos títulos de Cristo;⁴⁴⁵ o poeta afirma que o homem é um ser piscoso, “por sua vez pescado pelo Peixe”, conforme Lucas 5:10, no qual Cristo chama Tiago e João para serem “pescadores de homens”.⁴⁴⁶ Ao concluir o verbete, comenta sobre o peixe que vivia no lago de Tiberiade, ou seja, mar da Galiléia, local onde ocorreram alguns milagres segundo o texto do evangelho envolvendo esse animal, como a multiplicação de pães e peixes⁴⁴⁷ e a pesca maravilhosa.⁴⁴⁸

Segundo o poeta, sua iniciação aos peixes se deu ao conhecer o lambari, “quando outrora menino”, pequeno peixe de água doce, “mais não podia produzir o pobre Paraibuna”, rio que corta a cidade natal do poeta, Juiz de Fora. Ele se encanta com esse animal, recria e compila diversos nomes de espécies de peixes. Num parágrafo apresenta dezenove nomes curiosos, que afirma ter encontrado em um dicionário brasileiro. Já no primeiro parágrafo, enumera os seus geométricos e oníricos peixes, como “O peixe finito. / O peixe redondo. O peixe estilete. O peixe oblongo”. Há ainda as maravilhosas espécies que o poeta teria visto no Museu

⁴⁴⁴ MENDES, 1972, p. 24-25.

⁴⁴⁵ BIBLIA SAGRADA. N. T. *Apocalipse*, 1997. cap. 1, v. 8, p. 1759.

⁴⁴⁶ BIBLIA SAGRADA. N. T. *Lucas*, 1997. cap. 5, v. 10, p. 1759.

⁴⁴⁷ BIBLIA SAGRADA. N. T. *Mateus*, 1997. cap. 14, v. 13-21, p. 1352-1353.

⁴⁴⁸ BIBLIA SAGRADA. N. T. *Lucas*, 1997. cap. 5, v. 1-11, p. 1432-1433.

Oceanográfico de Mônaco, que seriam “estupendos, quadriculados”, que lembrariam, segundo ele, as pinturas de Paul Klee.

Após o cristianismo, com o peixe como símbolo, o poeta, em “A aranha”,⁴⁴⁹ associa sua imagem à da maçonaria, em virtude dos seus medos da mal falada “sociedade suspeita” e do animal na espécie caranguejeira, “cujo nome transmitia-me o quase pânico”. Por seu veneno, mata homens, ao que o poeta, estudando mitologia grega, associou-a às Górgonas. Ao marcar novamente suas memórias pueris, “na minha infância não muito querida o tempo da aranha criou um tempo suplementar de terror”, o poeta lamenta essa fase, talvez pelos medos ou pelo assombroso encontro que teve com a caranguejeira, “plantada na mesa da copa, imóvel, grossa, preta, filha do polvo” – tão pavoroso enfrentamento que o menino, após um grito de espanto, percebeu a terra em redemoinho; segundo ele, “perdi o eixo”.

Para o poeta, após um período dum convívio pacífico com o animal, o ato de tecer da aranha tornou-se uma imagem do seu ato de escrever, ele com a pena, ela com a teia. O animal evocaria para o poeta mais questões mitológicas. A aranha teria uma identificação com as Parcas ou Moiras, responsáveis pelo fio da vida, controladoras do tempo.⁴⁵⁰ Em outro momento, o texto evoca outra história, com a frase “pois não ousara desafiar a própria Minerva?”. Na mitologia grega, Aracne quis medir-se na arte de tecelagem com a deusa Minerva.⁴⁵¹ Promovido um concurso ao qual todos os deuses compareceram, Minerva bordou as doze divindades do Olimpo e nos quatro cantos da obra exemplos dos castigos destinados aos que ousam desafiá-la. Não se intimidando, Aracne representou os amores dos deuses pelas mortais, o que fez Minerva enfurecer-se e começar a espancá-la com a sua lançadeira. Desesperada, Aracne tentou enforcar-se, mas a

⁴⁴⁹ MENDES, 1972, p. 26-27.

⁴⁵⁰ ARANHA. In: RONECKER, 1997, p. 232.

⁴⁵¹ Cf. ARANHA. In: RONECKER, 1997, p. 232-233.

deusa, impedindo, metamorfoseou-a numa aranha, condenada pela eternidade a balançar-se na ponta de seu fio.

Assim, essas duas associações mitológicas, as Parcas e a lenda de Aracne, talvez criassem a dúvida que o poeta propõe: “a aranha será um bicho que constrói sua eternidade no tempo, ou seu tempo na eternidade?” A constante obsessão do poeta pelo tempo e pela eternidade ficará sem uma resposta definitiva, como afirma, até sua morte: “ela, pertença à eternidade ou ao tempo, me sobreviverá”.

Outro inseto corriqueiro, “O percevejo”,⁴⁵² não oferece tão profundos questionamentos, mas, por seu “ferrão implacável”, o poeta o compara a uma bomba, concluindo: “o terrível percevejo, este micronapalm”. “Bicho vivaldino”, vampiro do “tempo juiz-forano”, perseguia-o até o íntimo. Inseto hematófago, transmissor de sérias doenças como o mal de Chagas, é considerado pelo poeta assaz opositor do elefante, pois seria dotado de certo “poder bélico”, contra seu oponente “enorme, inofensivo”.

A memória intelectual do poeta, aquela que vai além de lembranças pessoais, constitui um aparato para a construção de seu texto. O percevejo que incomodava seu sono na infância é lembrado de um texto de André Gide, *Les caves du Vatican*. O poeta afirma que o inseto “vai e volta, sinuoso, sem que se consiga situá-lo”, ao passo que o francês explica: “Les punaises ont des mœurs particulières; elles attendent que la bougie soit soufflée, et, sitôt dans le noir, s'élancent. Elles ne se dirigent pas au hasard; vont droit au cou, qu'elles prédilectionnent” (os percevejos têm modos particulares; eles esperam que a vela seja apagada, e, no meio da escuridão, atacam. Eles não se movem ao acaso, vão diretamente ao pescoço, sua predileção. Tradução nossa).⁴⁵³ Por toda a sua obra, Mendes exerce esse ofício de colagem, como já analisado anteriormente, e, como

⁴⁵² MENDES, 1972, p. 28.

⁴⁵³ GIDE, Andre. *Les caves du Vatican*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/etext/6739>. Acesso em: 6 abr. 10.

nesse caso, reconstitui o texto colado à sua maneira, dando-lhe sua particular versão.

O inseto farejador de sangue humano foi utilizado na guerra do Vietnã pelos norte-americanos para encontrar os vietnamitas em suas trincheiras, o que faz o narrador afirmar que só pode ser anulado pelas chamas. Desse fogo para seu combate, são retiradas mais algumas lembranças de sua casa paterna. Apenas pela eliminação dos colchões queimados no quintal seria possível livrar a família de uma “esquadrilha de percevejos”. Com esse fato, o narrador, temeroso do inseto sugador de sangue, sentia-se “meninissimamente vingado e aliviado”, por meio desse “rito de purgação”.

O menino que observa as chamas consumirem os colchões infestados é o adulto que visita o jardim zoológico, o espaço próprio da criança. Nos últimos verbetes abordados, os animais enquadrados são apresentados ao narrador em zoológicos, “em plena juventude”, no do Rio de Janeiro, “A preguiça”,⁴⁵⁴ e no de Antuérpia, “há vários anos atrás”, “A zebra”.⁴⁵⁵ A preguiça, animal assim denominado pelos portugueses na época da colonização “por ser tão preguiçoso e tardo em mover os pés e mãos, que, para subir a uma árvore, ou andar um espaço de vinte palmos, é mister meia hora”,⁴⁵⁶ é velho conhecido do narrador, como ele mesmo afirma: “muito cedo descobri, naturalmente, o bicho-preguiça”. Entretanto, o seu encontro no zoológico do Rio foi fundamental para que ele obtivesse a “revelação de sua importância”.

Essa importância é em relação à “lição da preguiça” sobre as limitações do tempo e do espaço, já discutidas anteriormente neste texto, segundo o poeta, vividas praticamente pela preguiça. Como em outros verbetes, é feita uma classificação pseudocientífica, definindo-a como um “mamífero xenartro da família dos Bradipodídeos”. Ela teria sido encarregada divinamente para corrigir

⁴⁵⁴ MENDES, 1972, p. 29-31.

⁴⁵⁵ MENDES, 1972, p. 32-33.

⁴⁵⁶ PREGUIÇA. In: CASCUDO, 2007, p. 732.

a noção que o poeta tinha de infinito, mas pouco fez além de lentamente se movimentar no reservado espaço de sua jaula, deixando assim aberto o espaço para o desenvolvimento de um raciocínio sobre as limitações do tempo e do espaço. O poeta esclarece essas teorias com diversos argumentos fundados em muitos pensadores como Stendhal, Pascal, até Machado de Assis, mas limita-se também para evitar entrar em contradição com dócil preguiça.

Já a zebra foi encontrada num tempo posterior. “Sendo eu homem maduríssimo”, assim o poeta se define na época do encontro no Jardim Zoológico de Antuérpia, mas “ela de aparência jovem”. Um traço característico importante, os pequenos olhos do animal, remete aos olhos de sua professora primária dona Isaura, também pequenos e “econômicos”. Defendida pelo narrador do título de “tapado”, ao lado dos cavalos e dos burros, teria o animal uma inteligência diversa. A zebra seria um animal muito moderno, segundo afirma, pois as faixas em preto e branco de seu corpo preanunciariam de longe a pintura concreta. Esse animal dócil, que teria tentado estabelecer certa comunicação com o poeta que nada compreendeu – “talvez a zebra falasse flamengo, sabe-se lá” – seria o exemplo para as listras zebrárias das “faixas horizontais de proteção aos peões”, com isso, o poeta se sente protegido dos automóveis – “última metamorfose da serpente daninha” – no confuso trânsito de Roma, ao que conclui: “E depois venham me dizer que a zebra é estúpida!”

Os pequenos fatos biográficos dispersos pelos verbetes, pistas memorialísticas poderiam recriar a memória ou uma imagem fragmentada de um indivíduo, bem a exemplo do conceito de biografema de Barthes. A idéia de um texto autobiográfico muriliano, mesmo que considerada toda a sua obra literária, não seria possível nos moldes apresentadas por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*.⁴⁵⁷ Para Lejeune, esse texto contém algumas características peculiares, e “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo,

⁴⁵⁷ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

melhor marca a confusão entre autor e pessoa”.⁴⁵⁸ Essa caracterização, entretanto, não é suficiente para definir os verbetes de *Poliedro*.

Assim, esse gênero biográfico carece de uma retrospectiva, e o seu assunto deveria ser principalmente a vida individual do seu personagem – personagem que se confunde com o narrador e com a figura do autor. Essa retrospectiva procuraria basear-se na totalidade das experiências de um indivíduo, sabidamente uma missão impossível, mas ao menos uma cobertura de fatos imprescindíveis em determinado período cronológico de sua vida. *A idade do serrote* se aproximaria desse conceito por delimitar os fatos da infância de Mendes; mesmo assim, a biografia do seu narrador é repleta de lacunas comumente preenchidas em textos de caráter histórico-biográficos.

Outra questão proposta por Lejeune, que não é completamente satisfeita por *Poliedro*, seria o pacto autobiográfico. Esse pacto estabelecido entre o autor e o seu leitor seria a confirmação de uma intenção biográfica, no qual o narrador se comprometeria a repassar para o seu leitor informações de sua vida. A partir do nome próprio é que se estabeleceria essa relação, como afirma Lejeune:

É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.

Entretanto, essa outra condição é também apenas cumprida em partes por Mendes. Não há afirmação de que aquilo que será exposto em *Poliedro*, ou mesmo em *A idade do serrote*, será a biografia do poeta, mesmo com o uso contínuo da primeira pessoa narrativa, ou como no poema “Murilo menino”, de *Poesia liberdade*, e nas diversas pistas que poderiam confirmar sua localização geográfica e de elementos familiares comprováveis, como os nomes de amigos da família, o engenheiro Póvoa ou de sua professora primária dona Isaura, respectivamente nos verbetes “A baleia” e “A zebra”.

⁴⁵⁸ LEJEUNE, 2008, p. 33.

O tratamento dado aos traços biográficos em *Poliedro*, baseado no conceito de biografema de Barthes, seria uma melhor compreensão do elemento autobiográfico e sua função na obra. Poder-se-ia depreender de *Poliedro* uma minibiografia de certo indivíduo passível de ser identificado com o poeta Murilo Mendes, sobre fatos esparsos de sua infância como alguma viagem feita pelo interior de Minas com sua família, conforme “O boi”, ou aprazíveis momentos em um jardim-labirinto em companhia de suas primas, em “O pavão”, ou a lembrança de pobres lambaris do rio Paraibuna, de “O peixe”.

Diante disso, salienta-se a afirmativa de Leyla Perrone-Moisés de o biografema “teria por objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua”,⁴⁵⁹ e este seria o que o poeta compõe por meio de lembranças insignificantes, de momentos cronologicamente desconexos. Cria-se, dessa forma, um texto descontinuado, repleto de lacunas as quais não se interessa em preencher, mas fornecer ao seu leitor momentos de pequenos prazeres, tal qual queria Barthes: uma vida reduzida a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, que comporiam um corpo futuro, prometido à mesma dispersão.⁴⁶⁰ Assim, Mendes se empenharia em oferecer ao seu leitor vestígios de um corpo futuro, personagem de si mesmo.

Os animais, quando passados pela “máquina de escrever”, são finamente subjugados e colocados a serviço de um rememorar. As memórias da infância, boas ou más, não são mais do que associações nascidas do exercício de criação dos verbetes, isto é, o microcosmo de todo um intelecto, memórias, conhecimento e cultura acumulados, como a apresentação de cada lado de uma vida poliédrica em um verbete, de forma a recriar-se textualmente esse personagem de si. O corpo futuro visualizado nos verbetes do “Setor microzoo” é um holograma, uma imagem verossímil desse personagem que se apropria de todo um arcabouço intelecto-sentimental para se materializar.

⁴⁵⁹ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15.

⁴⁶⁰ BARTHES, 2005, p. xvii.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo intitulado “La belle e(s)t La bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge”⁴⁶¹ (“A bela e(é) a besta: aspectos do bestiário feminino na idade média”), o medievalista Bruno Roy, numa explanação sobre os primeiros bestiários com a temática do amor, afirma, como já foi mencionado, que os bestiários não observam apenas os animais, mas os tomam como pontos de partida. Este trabalho foi desenvolvido sobre essa afirmativa de Roy: a partir dos animais, pretendeu-se apresentar uma obra e uma biografia, sendo essa última o retrato fragmentado de um outro eu, não o Murilo Mendes civilmente falando, mas uma espécie de personagem de si mesmo, parcialmente descrito em seus biografemas nos verbetes de *Poliedro* e nos diversos poemas e fragmentos em prosa.

A abordagem feita por Roy, sobre os animais reais ou imaginários aos quais são feitas comparações com os aspectos femininos, torna-se “uma revelação da percepção que se tem daqueles que fabricaram os bestiários, os homens”.⁴⁶² Para qualquer característica feminina, havia, segundo Roy, algum tipo de comparação com um animal, e, quando lhes faltavam o bicho real, criavam os imaginários. De forma semelhante, para Mendes não se torna diferente: os animais seriam exemplos de características, físicas ou psicológicas, auxílios para associações com pensamentos e todo tipo de teorização, isto é, na obra do poeta brasileiro, surge, subitamente, uma revelação da percepção do mundo, da arte e de si próprio.

Outra noção importante que se tomou emprestado do texto muriliano, para a análise de sua obra e de todos os bestiários aqui estudados, é retirada de uma frase que se repete reiteradamente em *Poliedro*: “Embora admirando-os,

⁴⁶¹ ROY, Bruno. La belle e(s)t la bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, Montreal, v. 10, n. 3, p. 309-317, 1974.

⁴⁶² ROY, 1974, p. 320.

nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil”.⁴⁶³ Com essa confissão, pareceu possível depreender toda uma noção de mundo e de si por meio dos animais, partindo-se de um escritor que teria todo esse receio com a natureza hostilizada, a não ser pelo fato de ter reificado os animais, como a lagosta do “Setor microzoo”: “finalmente abatida, bloqueada, passada à máquina, e máquina de escrever”.⁴⁶⁴

Os animais surgem, então, na obra de Mendes, como objetos, semelhantes ao peão que o Jogador de Diabolô⁴⁶⁵ embala de um lado para outro, em acrobacias textuais, usando-se como bem entende para criar seus cenários e repassar uma série de ideias, conceitos, memórias. Os autores dos textos bestiários estudados no primeiro capítulo desta dissertação também se utilizam de seus animais-objetos para os mais diversos fins. Nas produções literárias contemporâneas que relêem os bestiários, como é o caso de Mendes, os autores, tributários de uma herança européia, escrevem seus livros, não conforme a prosa pseudocientífica ou moralizante do *Physiologus*, mas por meio de usos simbólicos, metafóricos, ou somente como uma retomada lúdica do gênero.

Dessa forma, o estudo desses bestiários contribuiu para um mapeamento de seu estilo e estruturação. Para o alcance mais aprofundado da obra de Murilo Mendes, especificamente de *Poliedro*, foi necessário verificar como os escritores que releem os bestiários metaforicamente “passam à máquina” seus bichos e como, a partir disso, dessa textualização, constroem seus textos. Essa releitura pode ser dividida em dois grupos conforme as estruturas e os conteúdos e pela presença dos animais. Assim, existe uma literatura bestiária, na qual estão contidos os livros compostos por verbetes, sobre animais reais ou imaginários, e os bestiários, propriamente ditos, de origem na Idade Média; há, igualmente, uma

⁴⁶³ MENDES, 1972, p. 7.

⁴⁶⁴ MENDES, 1972, p. 35.

⁴⁶⁵ Em referência ao autor. “O jogador de diabolô” é o nome de uma das divisões do primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*.

literatura zoológica, na qual estão contidos os livros que tratam de animais, mas de forma diferente do formato bestiário, retratando-os nesse espaço de confinamento e de coleção que é o zoológico: eles são ainda mais transformados em objetos, pois ficam atrás de grades, sob o olhar atento ou distraído de passantes ou visitantes.

Essa divisão foi planejada em dois grupos para facilitar as comparações e as associações com suas fontes e obras fundadoras. No primeiro grupo, focou-se a estrutura dos bestiários medievais como base para as aproximações, levando-se em conta o fundo comum: os animais como meros instrumentos para uma determinada intenção do seu autor. Assim, poderiam ser científicos, moral-religiosos, românticos. No segundo grupo, com maior interesse nos animais em si, mesmo sendo eles peças de uma exposição, buscaram-se os conceitos da instituição zoológica, o zoológico em si, para comparar a estrutura dessas entidades com a dos livros, coleções de animais presos em jaulas de papel e tinta.

O texto abrangente de *Poliedro*, que se vale desses dois modelos, o bestiário e o zoológico, pôde, assim, ser estudado em sua estrutura: com verbetes-jaulas nos quais se introduzem microcosmos compostos por aforismos e pensamentos, além das memórias fragmentadas. É no espaço da criança, no zoológico, que Mendes relembra as ingênuas anedotas de uma infância.

No capítulo dois, um estudo panorâmico de sua obra, com ênfase nos muitos animais ali existentes, proporcionou uma visão mais geral da obra de Murilo Mendes. Em dois percursos, um poético, que trata dos livros de poesia e outro, nomeado “Prosa-poesia”, que trata dos livros num formato próximo da poesia, mas com forte traçado de prosa, o destaque de cada um dos animais já antecipa sua ligação com traços memoralísticos. Mesmo nos poemas em que esses seres, reais ou imaginários, são retratados com traços surrealistas, já passam a um estado de objeto, como os cavalos de crinas azuis, que buscam a cabeça do delfim em escadarias, num verdadeiro poema-pintura, extremamente visual.

Os animais e seres imaginários descritos nos textos em poesia de Mendes cumprem a tarefa de criar uma atmosfera insólita. Alguns deles estão ali dispostos

apenas para criar um pano de fundo, mas em conjunto exercem esse ofício dos sonhos – são imagens que vão muito além da tipificação de um animal real. Por um lado, aproximam-se dos bestiários por terem um comportamento extraordinário, como o pássaro do poema “Começo de biografia”, que traz o alimento da poesia e da música, metamorfoseado em homem vive no meio deles e traz consigo “a semente de Deus... e a visão do dilúvio” – esse pássaro trabalha para a obsessão do poeta com a eternidade e com o divinal, assim como os demais animais que surgem em outros poemas.

Os animais dos textos em prosa, como pôde ser demonstrado nesta dissertação, cumprem, em alguns casos, tarefas semelhantes, como os que compõem as descrições dos campos de visão do poeta-viagem pelos livros que relatam as viagens de Mendes, como o burro, “animal importantíssimo”, nos arredores de Atenas, em *Carta geográfica*, ou “cavalos, cabras e galinhas”, que tomam o terreno livre a toda parte na cidade de Santillana del Mar, em *Espaço espanhol*, ou as sardinhas insurgentes de dentro de suas latas, nas lembranças de Setúbal, em *Janelas verdes*. Já em *A idade do serrote*, eles estão à disposição das lembranças de infância, como o leão Marrusko, que nenhum perigo oferecia, que “antigamente era o leão”, ou a lagartixa, que entretém o menino fazendo-o deixar de lado a animada “batalha de confetes na rua Halfeld”.

Assim, com essa apresentação panorâmica dos animais na obra de Mendes, procurou-se demonstrar como cada um deles é utilizado para uma função específica, o que permitiu a análise mais embasada de *Poliedro*. Nessa obra, as figurações dos animais sevem a todos os motivos já elencados. As memórias, não como numa biografia tradicional, mas apenas poucos de seus traços são encontrados na maioria dos verbetes que se referem aos animais, o que torna necessário abandonar o conceito de autobiografia de Lejeune, que demandaria um contrato de leitura mais específico, no qual o escritor se colocaria como narrador-personagem de sua própria vida, para adotar as idéias de Barthes sobre biografema.

A partir daí, os traços de memória, como *flashes* de experiências corriqueiras, como a expressão alarmada do engenheiro Póvoa ao perceber a obsessão do filho do amigo, pai do narrador, com um arpão para aferrar a baleia melvilleana, ou as labaredas que comem os colchões infestados de percevejos no quintal da casa paterna, ou ainda o canto distante de um galo desconhecido, vão surgir, vez por outra, nos textos de Murilo Mendes em concomitância com a narrativa em que animais são citados, referenciados ou aludidos, isto é, ao se focar determinado animal, o poeta rememora uma experiência simples e comum de caráter autobiográfico. É nesse processo, respondendo ao estímulo causado pelo enfoque a algum animal, que a escrita de *Poliedro* parece compor um mosaico biográfico. Nesse espaço lúdico, na maioria das vezes, da infância, o poeta se reinventa. No traço indelével dos animais em sua memória, o poeta se reinventa biograficamente na escrita.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE MURILO MENDES

- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Lisboa: Agir, 1964.
- MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro-Preto*. Rio de Janeiro: MEC/Imprensa Nacional, 1954.
- MENDES, Murilo. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano: EDUSP, 1993.
- MENDES, Murilo. *Mundo enigma*. Rio de Janeiro: Globo, 1945.
- MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- MENDES, Murilo. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936, p. 43-48.
- MENDES, Murilo. *O menino experimental: antologia*. São Paulo: Summus, 1979.
- MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929*. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.
- MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.
- MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EDUSP: Giordano, 1996.
- MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- MENDES, Murilo; BELLI, Carlos German. *29 poemas*. Lima, Peru: Centro de Estudios Brasileños, 1978.
- MENDES, Murilo; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MENDES, Murilo; MENDES, Maria da Saudade Cortesão. *Transistor: antologia de prosa 1931-1974*. Rio de Janeiro: 1980.
- MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo; PORTINARI, Cândido. *As metamorfoses: poemas*. Rio de Janeiro: Ocidente, 1938.

MENDES, Murilo. Não quero ser popular. *Revista Veja*, São Paulo, p. 3-5, 6 jul. 1972.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MURILO MENDES

ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARAGÃO, Maria Lucia Poggi de. *Murilo Mendes: ensaios e textos comentados sobre autores contemporâneos brasileiros e portugueses*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo através de suas cartas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 13, p. 6-16, maio 1996.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: contemporaneidade, agoridade. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 44, p. 3-5, dez. 1998.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARAÚJO, Laís Corrêa. reencontro com Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 317, p. 2-5, set. 1972. entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo.

ARAÚJO, Laís Corrêa. Surrealismo em Murilo Mendes? *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 128, p. 14-15, fev. 1969.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Entre Amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EDUSP: Giordano, 1996.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

ASCHER, Nelson. Murilo Mendes e o mistério da poesia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 2001. Suplemento Mais!, p. 4-5.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BRITO, Tarsilla Couto; CARNEIRO, Alexandre Soares. *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*. 100 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2005.

- BUNN, Daniela. *L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana*. 231 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Ironia e silêncio: pontos de convergência. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1160, p. 11-12, fev. 1991.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Três poetas e um projeto. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição especial, jul. 2001.
- CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, 2001.
- CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. *Catálogo da Exposição Murilo Mendes: acervo*. Juiz de Fora: UFJF, 1999.
- CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. *Contemporâneos: mostra do acervo*. Centro de Estudos Murilo Mendes. Juiz de Fora: UFJF/CEMM, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. Convergência e o estar no mundo muriliano. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 6, n. 248, p. 2-3, maio 1971.
- DIAS, Maurício Santana. O visionário distante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 2001. Suplemento Mais!, p. 6-7.
- FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.
- FRANCO, Irene. O oráculo do presente. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição especial, jul. 2001.
- FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras; Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2002.
- GOMES, José Bezerra. Evocação de Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 15, n. 802, p. 4, fev. 1982.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes 1901-2001*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora/Centro de Estudos Murilo Mendes, 2001.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.
- JACOBBI, Ruggero. O apocalipse de Murilo Mendes. Trad. Lésia Deschamps. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 11, n. 492, p. 4, fev. 1976.
- LA VALLE, Mercedes. Lembrança de Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 469, p. 3, set. 1975.
- LA VALLE, Mercedes. Testamento poético de Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 13, n. 601, p. 3, abr. 1978.

- LAURIA, Márcio José. Jandira, de Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 11, n. 531, p. 6, nov. 1976.
- LEITÃO, Claudio Correia. *Origens e fins da memória*: Graciliano Ramos, Joaquim Nabuco e Murilo Mendes. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.
- LIMA, Cláudio Medeiros. Murilo Mendes repensado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 317, p. 10, set. 1972.
- LIMA, Luiz Costa. Da dispersão à intensidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 2001. Suplemento Mais!, p. 10-11.
- LOPES, Patrícia Riberto. *À beira do tempo e do espaço*: tradição e tradução da Espanha em Murilo Mendes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- LUCAS, Fábio. Na época do transistor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição especial, jul. 2001.
- LUCAS, Fábio. Questões abertas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 3, n. 106, p. 18, set. 1968.
- MARQUES, Ivan. Música & malandragem. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 63, p. 30-35, set. 2000.
- MARTINS, Elaine Amélia. *Cartografias da memória*: as escritas de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2008.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Cecília Meireles & Murilo Mendes: 1901-2001*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976, p. xi-xxii.
- MERQUIOR, José Guilherme. A pulga parabólica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 279, p. 2-3, jan. 1972.
- MIRANDA, José Américo. Citação e tempo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição especial, jul. 2001.
- MOURA, Murilo Marcondes de. As transfigurações de Murilo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 72, p. 4-12, jun. 2001.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: obra em mosaico. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 13, p. 3, maio 1996.

- MOURA, Murilo Marcondes de. Os anjos tutelares de Murilo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Suplemento Mais!, p. 8-9.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MUCCI, Latuf. A poesia no Evangelho segundo São Murilo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1016, p. 5, mar. 1986.
- NEHRING, Marta Moraes. A invenção do finito. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 37, n. 1262, p. 10-14, maio 2003.
- NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- NUNES, Benedito. Dialética da linguagem de Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 309, p. 2, jul. 1972.
- NUNES, Benedito. Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 309, p. 2, jul. 1972.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo Mendes - Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. *Ipotesi*, Juiz de Fora, Editora UFJF, v. 6, n. 1, p. 09-18, 2002.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Terezinha Vânia Zimbrão da; MENDES, Murilo. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Cronologia da vida e da obra. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. O itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 16, p. 61-73, dez. 1959.
- RASLAN FILHO, Gilson Soares. *Murilo Mendes: o pânico da poesia*. Dissertação (Mestrado em Letras) –Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- RENAULT, Abgar. Sobre Murilo Mendes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 11, n. 530, p. 1, nov. 1976.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio; NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora, MG: EDUFJF, 1997.
- RIBEIRO, Guilherme Trielli. Música e poesia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição especial, jul. 2001.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A Idade do serrote* de Murilo Mendes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Murilo Mendes vem aí. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 13, n. 651, p. 3, mar. 1979.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado: ensaio*. Viçosa: Editora da UFV, 2000.

VALERIANO, Jane Alves. Memorialismo histórico X memorialismo poético. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1146, p. 2-3, maio 1990.

IPOTESI. Juiz de Fora: Editora UFJF, v. 6, n. 1, 2002. Edição preparada a partir do seminário Tempos de Murilo Mendes.

XAVIER, Jairo José. Murilo Mendes: visão teilhardiana do mundo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 6, n. 255, p. 2, jul. 1971.

ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AELIANUS, Claudius; SCHOLFIELD, A. F. *On the characteristics of animals*. Cambridge: Harvard; London: W. Heinemann, 1971.

ALLEN, J. Romilly. *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the Thirteenth Century*. Londres: Whiting & Co., 1887.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Ed. especial. Rio de Janeiro; São Paulo: Record: Fundação Nestlé de Cultura, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ, 1943.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955.

ANTELO, Raúl. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, UFSC, 2006.

APOLLINAIRE, Guillaume; FALEIROS, Álvaro. *O bestiário ou cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARGAN, Giula Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTOTLE; BARNES, Jonathan. *The complete works of Aristotle: the revised Oxford translation*. Princeton: University Press, 1984.

- ARREOLA, Juan José. *Bestiário*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.
- BANDEIRA, Manuel; CARPEAUX, Otto Maria. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].
- BARATAY, Eric; HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth. *Zoo: a history of zoological gardens in the West*. Trad. Oliver Welsh. London: Reaktion Books Ltd., 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENATTE, Antônio Paulo. É bicho na cabeça. *História Viva*. Ed. 54, Abril 2008. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/e_bicho_na_cabeca.html. Acessado em: 07 dez. 09.
- BENDINER, Robert. *The fall of the wild the rise of the zoo*. New York: E. P. Dutton, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas* Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.
- BERGER, John. Animal as metaphor. *New Society*, New York, p. 504-505, 10 mar. 1977.
- BERGER, John. Le Zoo. *Critique: revue générale des publications française et étrangères*. Paris, v. 34, n. 375-376, p. 821-824, Ago./Set.1978.
- BIANCIOTTO, Gabriel. Le Bestiaire dans la littérature médiévale. *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, Hiroshima, no.15, p.1-13, 2006. Disponível em: <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf> Acesso em: 25 out. 2009.
- BÍBLIA SAGRADA. 2.ed. rev. e atual. São Paulo: Vida Nova, 1997.
- BLAKE, William. *The tiger*. Trad. Ângelo Monteiro. Disponível em: http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/g12_traducoes_do_ingles/Tigre_Angelo_Monteiro.html. Acesso em: 22 mar . 2010.
- BLAKE, William; PLOWMAN, Max; KEYNES, Geoffrey. *Blake's poems and prophecies*. London: Dent, 1927.

- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luiz; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- CHAMBEL, Pedro. *A evolução do bestiário letrado medieval: uma síntese*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais IEM / FCSH-UNL, nov. 2006. Disponível em: <http://www2.fesh.unl.pt/iem/investigar-estudos/estudo-chambel02.htm>. Acesso em: 12 nov. 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1993.
- CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2 ed. Trad. Jack Sage. London: Routledge, 2001.
- COMAJUNCOSAS, Andreu Van Hooft. *Eduardo Chicharro Briones: la obra narrativa y la obra en verso, estudio y análisis*. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Universitat de Lleida, 1995. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2391&portal=0>. Acesso em: 5 abr. 2010.
- COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.], p. 114.
- CONWAY, William G. Zoo and Aquarium Philosophy. In: SAUSMAN, Karen. *Zoological park and aquarium fundamentals*. Wheeling: American Association Zoological Parks and Aquarium, 1982.
- COOK, Albert Stanburrough; PITMAN, James Hall. *The old english physiologus: text and prose translation*. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1921.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.
- DAIBERT, Arlindo; GUIMARÃES, Júlio Castanon. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

- DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (seculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELAMAR, Gloria. *Mother Goose: From Nursery to Literature*. Jefferson, NC, USA: Mcfarland & Co Inc Pub, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- FOURNIVAL, Richard de. *Le bestiaire d'amour et la reponse de la dame*. Paris: Auguste Aubry, 1860.
- FRIEIRO, Eduardo. Escritores animalistas. In: *Torre de papel: motivos literários*. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1969, p. 227-235.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.
- GENEVOIX, Maurice. *Bestiaire sans oubli*. Paris: Librairie Plon, 1971
- GENEVOIX, Maurice. *Bestiário encantado*. Trad. José Dinis Fidalgo. Lisboa: Cotovia, 1991.
- GENEVOIX, Maurice. *Ceux de 14*. Paris: Seuil, 1996.
- GENEVOIX, Maurice. *Terno bestiário*. Trad. José Dinis Fidalgo. Lisboa: Cotovia, 1989.
- GIDE, Andre. *Les caves du Vatican*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/etext/6739>. Acesso em: 6 abr. 10.
- GOULD, Stephen Jay. *O sorriso do flamingo: reflexões sobre história natural*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HUGHES, Ted. *O que é a verdade? poemas de bichos*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ISIDORO. *Etimologías*. 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *La civilizacion del occidente medieval*. Trad. F. de C. Serra Rafols. Barcelona: Editorial Juventud, 1969.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano na Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LE GOFF, Jacques. *Raízes medievais da Europa*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEWIS, C. S. *Perelandra*. New York: Scribner, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.
- LISBOA, Cristovão de. *Historia dos animais e arvores do Maranhão*. Lisboa: Arquivo Historico Ultramarino: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967.
- LISBOA, Henriqueta. *Vigília poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1968.
- LUCAS, Fábio. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.
- LÚLIO, Raimundo. *Livro das Bestas*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem – coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008a.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 155-162, 2008b.
- MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, 27.2, p. 197-206, jul/dez. 2007.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick, or, The white whale*. New York: Washington Square, 1949.
- MIGUEL, Torga. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 1992.
- MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé – poemas infantis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé 2*. Rio de Janeiro: Universal, 1981. 1 disco de vinil, 33 rpm. (remasterizado).
- MORAIS, Vinicius de. *A arca de Noé*. Rio de Janeiro: Universal, 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm. (remasterizado).
- MOURÃO, Rhéa Sylvia. *Da influência do surrealismo na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Pallas, 1985.

- NADEAU, Maurice. *Historia do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NEVES, Rita Ciotta. Dino Campana, um poeta maldito - seguido da tradução de quatro poemas. *Babilônia* – Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, Lisboa, n. 5, p. 111-121, 2007.
- NUNES, Cassiano. Breves estudos de literatura brasileira. São Paulo: Saraiva, 1969.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de; OLIVEIRA, Maria Ester Maciel de. *Manuais de zoologia: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno*. 123 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2009.
- OLIVEIRA, Paulo Martins. As origens e a fundação do Jardim Zoológico de Lisboa. *PaleoCiência*. Disponível em: <http://paleociencia.com/>. Acesso em: 10 nov. 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- PINTO, Sérgio de Castro. *Zôo imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- PLÍNIO; NISARD, Charles; LITTRÉ, Emile. *Histoire naturelle de Pline*. Paris: F. Didot, 1865.
- RENARD, Jules. *Histórias naturais: o dia-a-dia dos animais, nossos amigos*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2006.
- RENDELL, Alan Wood. *Physiologus: a metrical bestiary of twelve chapters by Bishop Theobald*. London: John & Edward Bumpus Ltda., 1928.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- ROSA, João Guimarães; RONAI, Paulo. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSSI, N; MOTA, Jacira Andrade; MATOS, Rosa Virgínia; SAMPAIO, Vera Lúcia. *Livro das Aves*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro / MEC, 1965.
- ROY, Bruno. La belle e(s)t La bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, Montreal, v. 10, n. 3, p. 309-317, 1974.
- SAUSMAN, Karen. *Zoological park and aquarium fundamentals*. Wheeling: American Association Zoological Parks and Aquarium, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand; BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert; RIEDLINGER, Albert. *Curso de linguística geral*. Trad. Antonio Chelini, Jose Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1984.

- SENNA, Homero. *República das letras: 20 entrevistas com escritores*. 2. ed. / rev. e aum. Rio de Janeiro: Olimpica, 1968.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- TAUNAY, Afonso de E; DEL PRIORE, Mary. *Monstros e monstregos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o bestiário. *Medievalista on line*, Lisboa, ano 2, número 2, 2006. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista2/PDF2/bestiario-PDF.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2009.
- VERMEILLE, Alexandre. *Physiologus: de l'Orient à l'Occident, un patchwork multiculturel au service de l'Écriture*. Memorial – Université de Neuchâtel, fev. 2006. Disponível em: <http://www2.unine.ch/webdav/site/antic/shared/documents/latin/Memoires/mlvermeille.pdf>. Acesso em: 15 out. 2009.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. El humor en la literatura brasileña. *Revista de cultura brasileña*. Barcelona, n. 40, dez. 1975, p. 69-78.
- WARING, Philippa. *Dictionnaire des presages et des superstitions*. Mônaco: Du Rocher, 1982.
- WASHBURN, Yulan. An Ancient Mold for Contemporary Casting: The Beast Book of Juan. *Hispania*, New York, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese: v. 56, p. 295-300, Abr. 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/339020>. Acessado em: 10 nov. 2009.
- WHITE, T.H. *The bestiary: a book of beasts*. New York: Capricorn Books, 1960.
- WILLIS, Susan. Looking at the zoo. *The South Atlantic Quarterly*. Durham: Duke Univeristy Press, 1999.
- WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários*. João Pessoa: Editora UFPB, 2001.
- WRIGHT, Thomas. *The bestiary of Philippe de Thaon*. London: Society of Antiquaries of Scotland, 1841.
- 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.

Créditos das fotografias:

Capa: Murilo Mendes em seu escritório em Via del Consolato, 6, Roma (Foto Bruno Andreozzi - *Revista Realidade*. Ano VII, n.77. Editora Abril, ago. 1972. p. 80).

“1 Bestiários e zoológicos: uma aproximação”, p. 14: Murilo Mendes em museu romano (Foto Bruno Andreozzi - *Revista Realidade*. Ano VII, n.77. Editora Abril, Ago. 1972. p. 83).

“2 Animais na obra de Murilo Mendes: um panorama”, p. 60: Murilo usando objeto de Lígia Clark (acervo do Museu de Arte Murilo Mendes - Universidade Federal de Juiz de Fora).

“3 Animais no *Poliedro*”, p. 104: Murilo se despedindo (Foto Camilo Calazans - Arquivo *Jornal do Brasil*, 17 ago. 1972).