

Zoomorfismo e Hibridismo Humano-Animal na Ficção: Situações e Significações

Prof. Dr. Marcelo Franz¹ (PUCPR)

Resumo:

*O artigo discute o zoomorfismo como procedimento alegórico e sua polissemia variável no tempo e nas correntes de pensamento da criação literária que associam a condição humana à “condição animal”. Analisaremos as obras *O Asno de Ouro*, de Apuleio, *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar e *O Estranho Hábito de Dormir em Pé*, de Paulo Sandrini. Pertencentes a contextos diferentes, as obras são assemelhadas na representação da figura do hibridismo humano-animal, expressando distintas concepções do literário. Procuraremos, por meio da leitura de comparação, definir as particularidades de cada ocorrência e, no limite, a compreensão de algumas das formas e significados da tematização escolhida, contando com os suportes teóricos fornecidos por Eliade, Todorov e Bakhtin.*

Palavras-chave: Zoomorfismo, alegoria, comparações, ficção

Introdução

A curiosidade que motiva este artigo parte da constatação de um fato literário que, como muitos (senão todos) traz, na sua ocorrência e nas formas complexas como se dá a ver e a entender, alguns sinais do pensar do homem sobre si mesmo e sua condição. Não há de ser fácil destrinchar as motivações e as conseqüências estéticas do uso do zoomorfismo como procedimento alegórico na ficção. O certo é que, com sua polissemia variável no tempo histórico e nas manifestações literárias – reveladoras de correntes de pensamento e concepções de mundo – a escolha de dotes e aspectos animais para caracterizar a conduta humana é uma recorrência estranhamente duradoura na história da literatura.

Talvez tudo se explique pela desconfortável maneira como nossa espécie se relaciona com seu passado animal. Ou, dito de modo menos impactante, negamos culturalmente, embora saibamos por instinto e genética, o peso dessa verdade desde quando ela ainda não era formulada teoricamente, mas pressuposta por uma incômoda certeza atávica gravada em nossos comportamentos e atos não racionalizados. É uma consciência que nos ficou como rescaldo do processo evolutivo, anterior ao conhecimento da própria evolução das espécies, da qual somos parte, herdeiros e continuadores.

Mas a explicação está pretensiosa, mal posta num modesto estudo literário e, obviamente, incompleta e insuficiente. O que se observará a partir de agora, mais do que a tentativa de explicar a origem remota do zoomorfismo, é a busca por situar essa ocorrência em três obras de contextos culturais diferentes, assemelhadas na representação do hibridismo humano-animal por meio de mutações vividas pelos protagonistas, os quais, a despeito de terem perdido – vítimas de eventos maravilhosos – a forma humana para adquirirem aspecto bestial, convivem com humanos, permanecendo sob a égide dos valores sociais humanos. Essa duplicidade, apresentada de modo diferente em cada caso, permite o contraste, que alcança a crítica à sociedade e às vivências humanas. Analisaremos os livros *O Asno de Ouro*, do romano Apuleio (século II d.C), *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar (1980) e *O Estranho Hábito de Dormir em Pé*, de Paulo Sandrini (2003) (destacando o conto “*Dr. Onagro*”).

São criações de tempos diferentes e que abraçam noções distintas de literatura e de cultura. Procuraremos, por meio da leitura de comparação, definir as particularidades de cada ocorrência e, no limite, a compreensão de algumas das formas e significados da tematização escolhida, contando com os suportes teóricos fornecidos por Eliade, Todorov e Bakhtin.

1 Metamorfoses

O zoomorfismo mitológico, feito do culto a deuses e semi-deuses de aspecto híbrido, remonta às origens dos povos mais antigos e, na convergência do religioso com o estético, no ponto em que o mito ganha dimensão e consistência narrativa, é uma ocorrência que frequenta diversas obras da antiguidade. O processo pelo qual acontece a referência e a reverência a figuras que juntam formas humanas e animais é primevo, e pode ser percebido como uma das manifestações do que em grego se denomina metamorfose, traduzível como "mudança de forma", que vem do verbo "metamorfós", isto é, "eu transformo". Marca do sobrenatural, do maravilhoso e do fantástico, a metamorfose se manifesta nos ritos e narrativas ancestrais de três modos distintos: antropomorfismo (atribuição de características humanas a seres vivos ou a elementos naturais), zoomorfismo (atribuição de características animais a humanos) e antrozoomorfismo (característica atribuída aos seres cujo corpo é parte humano, parte animal). É um tema-chave de várias mitologias, e se constitui como um dos mais importantes aspectos da ação divina. Só os deuses, pelos motivos mais variados, podiam metamorfosear a si próprios e aos outros, fazendo desse poder um instrumento para atingir os seus desígnios.

Ao longo do tempo, em diferentes contextos culturais que partem do ritualístico para a arte, nota-se uma infinidade de relatos de metamorfose em que sacerdotes, iluminados, divindades e demônios costumam tomar a forma de animais, compondo aspecto inusitado e anormal, que reforça a sua grandeza (benigna ou maléfica), justificando o temor dos crentes. O hipogrifo, por exemplo, presente nas lendas medievais, é um misto de cavalo e grifo. Seu ancestral alado, resultante do cruzamento de uma águia e um leão, é encontrado nas mitologias babilônica, suméria e grega. A sereia, mescla de mulher e peixe, também tem origem grega. Cérbero, o guardião dos infernos, é um terrível cão de três cabeças. O deus egípcio Hórus tem cabeça de falcão, e o asteca Quetzalcoatl é uma serpente emplumada. Narra-se, na Odisséia, que Circe, a feiticeira, transformou os homens de Ulisses em porcos. Ovídio, poeta romano do século I a.C. deixou em seus livros vários exemplos de metamorfose. Não faltariam exemplos para acrescentar a essa lista precária. O que nos importa, mais que a enumeração, é a tentativa de entendimento do significado dessa ocorrência.

As formas narrativas primitivas, na sua definição essencial de organização do mundo no modo das lendas (histórias fantásticas de origem histórica com um fundo de verdade) e mitos (histórias que explicam um fato natural, histórico ou filosófico, equilibrando o sagrado e o profano), como veículos do saber das tribos, são ricas em manifestações de animismo e mutações, com a quebra dos limites entre os espaços do humano e do não humano. Ocorre nelas, via de regra, a humanização de objetos, plantas, animais e outros elementos da natureza. Essa expansão do universo humano busca, aos olhos do homem primitivo, graças ao efeito de "reconhecimento" que proporciona, compor e revelar sentidos ao mundo e à existência humana. Segundo Mircea Eliade, graças ao mito, o mundo pode ser discernido como cosmo perfeitamente articulado por contar uma história sagrada, marcada pelo senso e o anseio da ordem (ELIADE, 2000). É, portanto, uma forma de organização do mundo a partir do referencial humano.

A evolução dos grupos humanos na direção de um saber sistematizado – em que pese a desigualdade com que isso se dá - e que, aos poucos, os desliga das explicações míticas, pré-lógicas ou religiosas do mundo, incide sobre as expressões narrativas a ponto de tornar esse animismo, nas criações menos antigas, apenas residual, empregado em contextos de clara conotação, alegoria, diálogo intertextual com os mitos ou empenho didatizante. É sabido que, nas modalidades da literatura voltadas a crianças, como nas fábulas, devido ao teor ilustrativo e didático que assumem, verifica-se uma constante retomada dessa tendência, já que, segundo Piaget as crianças, tal qual as comunidades primitivas, se identificam ou se projetam nas coisas do mundo, vendo no inumano posturas, atitudes e mímicas humanas, pois dessa forma o distanciamento em relação ao desconhecido é menor (PIAGET, 1970).

Em outro sentido, fora da esfera da literatura de pendor didático, tendo como alvo o leitor adulto, os procedimentos alegóricos que pendem para o fantástico, alcançam um efeito que parece

ser o oposto do reconhecimento, ou então, num torneio intelectual mais sofisticado, entra-se no espaço do reconhecimento crítico. Em *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzevetan Todorov afirma que, na modernidade, o absurdo e o fantástico redefinem o sentido de verossimilhança, propondo ao leitor – posto como juiz do que é ou não é razoável, dada a sua bagagem cultural – uma dúvida epistemológica que embaralha real e irreal, possível e impossível, instaurando uma ambigüidade, que sufoca a percepção imediata dos sentidos. A interpretação mais comum dessa ambigüidade se dá pelo seu entendimento como alegoria e, nesse sentido, a decifração desta revelaria, por trás da “realidade” ficcionalmente construída (que, afinal, se mostra plausível e coerente, mesmo quando absurda) o real do mundo, criticado pelo texto (TODOROV, 1975).

Na aparição, nos três textos aqui analisados, do recurso da associação do humano ao animal, dadas as diferenças temporais que os separam, verificamos diferentes modos como ficção se permite a abordagem do zoomorfismo, visando a diferentes intentos. Temos em *O Asno de Ouro* o mitológico como recurso fabuloso. Em *O Centauro no Jardim* ocorre o fantástico no simbolismo da condição judaica. Já no conto “Dr. Onagro”, de *O Estranho Hábito de Dormir em Pé*, vemos o criticismo pós-moderno de feitiço alegórico. Veremos agora o que particulariza cada uma dessas ocorrências.

2 O Asno de Ouro

Apuleio pertence a uma época de crise ideológica na Roma do século II d. C, quando o ceticismo vigente se mesclou à popularização dos cultos orientais. O próprio Apuleio, notável figura da literatura, da retórica e da filosofia platônica de sua época, chegou a praticar o culto à deusa Isis e a escrever sobre magia, tema que retoma em sua obra mais conhecida, a narrativa em prosa em 11 livros (compostos de microfábulas independentes mas com uma unidade em torno do protagonista narrador) chamada *Metamorfoses* e que se tornou mais conhecida como *O asno de ouro* (APULEIO, 1992).

Considerado o único romance da antiguidade a chegar completo aos nossos dias, o livro se caracteriza pela junção equilibrada de cenas grotescas, obscenas ou absurdas e seqüências de beleza poética, como a célebre fábula de “Amor e Psique”. O trecho é composto de várias narrativas e subtramas contadas como que entre parênteses, por vários personagens que mantêm contato com o protagonista, em geral narrando feitos mágicos e anormais. Porém, o centro da ação, narrada em primeira pessoa, é o conjunto das peripécias vividas pelo jovem Lúcio, que é transformado por magia em burro. Desejoso do conhecimento dos saberes mágicos, Lúcio deixa Corinto com destino à Tessália, onde se hospeda na casa do rico mercador Milão, casado com a feiticeira Panfília. Na intenção de descobrir os segredos da arte de Panfília (de quem inveja o poder de transformar-se em ave), Lúcio se torna amante da escrava Fótis, que o ajuda a obter a poção que, em tese, o metamorfosearia em pássaro. Contudo, na tentativa da mudança, Lúcio torna-se um asno, já que Fótis passa-lhe o unguento errado. A partir desse ponto, Lúcio vive uma existência híbrida, com o corpo de asno e a inteligência de homem. Passa por aventuras que revelam seu comportamento instável, dionisíaco, e que mostram, no contraste, um contexto moral crítico, uma vez que o asno terá de se livrar dos interesses escusos dos que com ele convivem. Suas aventuras um tanto picarescas envolvem roubo (ele é roubado por bandoleiros), resgate de uma noiva raptada (Caridade), ameaça de castração (por ter sido acusado de libertinagem), trabalho junto a falsos sacerdotes (que o utilizavam como burro de carga) e até relações sexuais – sendo animal – com uma matrona e uma criminoso. É na tentativa de escapar desses inúmeros perigos que ele encontra, em sonho, a salvação, numa recomendação da deusa Iris: comer rosas dadas por um sacerdote em uma procissão. Assim, ele recupera a forma humana e se consagra ao serviço da deusa, tornando-se seu pregador.

Deve-se notar que nas escolhas procedimentais de Apuleio há o impulso de uma concepção de literatura que pende para certa dose de experimentação discursiva, o que diz bem da qualidade dessa obra em seu contexto cultural. Há uma consciência apurada do processo criativo, com meta-

linguagem e remissões à materialidade da obra. De modo explícito e complexo, são trabalhadas esteticamente, na realização do texto, quatro entidades fundantes da enunciação: o autor (Apuleio, auto-referido em passagem do capítulo XI), o narrador (Lúcio, que, sendo auto-diegético, serve-se da memória para dirigir-se a supostos ouvintes), o personagem (Lúcio, tomado como objeto do enunciado, protagonista da fábula) e o leitor (que aparece interpelado pelos vocativos do narrador e é tomado como personalidade definível).

Predomina no romance de Apuleio o tom satírico e a percepção carnavalizada do mundo e das relações de poder, uma vez que as peripécias do protagonista visam, a princípio, a obtenção de uma qualidade elevada – motivada pela ambição “prometeica” de saber, pela qual ele pagará alto preço – e, ao fim, buscam a sobrevivência diante dos que querem se favorecer dos préstimos do burro mágico. A carnavalização é, segundo Bakhtin, a representação artística da subversão contra as convenções e a proposição de uma nova ordem, que é, na verdade, a desordem, baseada na vida do instinto individual, que deseja a igualdade e a quebra das hierarquias. Isso é textualmente obtido pela ausência de monologismo e pela crítica (paródica) de tudo o que é ideal (BAKHTIN, 1987).

A postura crítica assumida pelo livro de Apuleio é condizente com o recurso do zoomorfismo. Se por um lado a opção do autor pela animalização mágica do protagonista atende a uma necessidade formal e estrutural da fábula (que recupera e reafirma procedimento usual nas obras de célebres autores clássicos, como Esopo, e atende às expectativas culturais de uma comunidade habituada a enredos em que a magia era trivial e a metamorfose não era novidade), por outro lado, o zoomorfismo é central na caracterização de Lúcio em vista das intenções críticas e da ironia que o texto assume. Desde antes da metamorfose, a personalidade de Lúcio revela a sua inadaptação às regras sociais, de que a magia vem a ser apenas a consecução material, um fator a excluí-lo, mesmo que ele se mantenha num entre-lugar conveniente. A duplicidade física reforça o seu perfil de deslocado e excluído, mas ele continua meio humano, o que lhe permite uma visão dos dois lados da sua condição. Seu saber e seu querer são de homem. Já seu poder é de animal. No jogo das suas impossibilidades eventuais, fruto da perda mágica dos dotes humanos, Lúcio revela e acompanha como espectador isento as facetas da condição humana que são desenhadas pela consciência organizadora do texto de modo a compor, pela sátira uma percepção desencantada da condição humana. Diante dos problemas observados e sofridos, Lúcio encontra salvação na interferência do espiritual, a que, por fim, adere e recomenda, tornando-se um sacerdote. Essa última transformação, que desfaz a primeira, soluciona o seu impasse em relação ao mundo. Contudo, a primeira transformação, isto é a metamorfose zoomorfixante, é funcional para o intento de refletir os descompassos do mundo e suas incoerências, daí o seu emprego crítico.

3 O Centauro no Jardim

O Centauro no Jardim, de Moacyr Scliar, apresenta um caso de zoomorfismo que, na escala das metamorfoses míticas, talvez se enquadrasse mais precisamente como antropozoomorfismo, tendo uma tonalidade diferente da observada no enredo de *O Asno de ouro*. Se no romance de Apuleio Lúcio é vítima de um encanto mal sucedido, tendo seu aspecto exterior animalizado (mesmo que seu raciocínio permaneça humano), o problema de Guedali, protagonista do livro de Scliar, não envolve magia ou transformação em sentido estrito. Trata-se de um hibridismo físico, mais visível – por isso mais dramático do que o de Lúcio – e de natureza “congenita”. A história nos é contada em retrospectiva pelo próprio personagem, que no início do livro, já afastado dos acontecimentos (e já sem o aspecto de centauro), rememora diante de amigos, num restaurante, fatos de sua fantástica vida até os 38 anos. Na verdade, a situação absurda do filho centauro que nasce numa família normal aponta, como se tem observado nos muitos estudos disponíveis sobre o livro, para uma reflexão, suscitada pela alegoria, sobre a identidade cultural judaica, já que Guedali é de uma família judia.

Apesar do horror que causa em seus pais ao nascer, Guedali é aceito como membro da família. Seus pais decidem protegê-lo e tratá-lo com o máximo de normalidade possível, e o isolam dos outros moradores da comunidade rural em que vivem no interior do Rio Grande do Sul. Porém, desde que é visto por outro menino, seu drama existencial consiste no fato de não conseguir adaptar-se ao meio social e encarnar a “diferença”, vista como terrificante, mesmo que ele seja inofensivo. Sua família se muda para Porto Alegre. A infância e a adolescência do centauro são marcadas pela solidão e pelos hábitos da leitura e da música como únicas compensações de seus fracassos. Isso se modifica quando, aos vinte anos, Guedali decide enfrentar o mundo, engajando-se num circo, onde não obtém sucesso e se envolve – causando escândalo – com uma artista. A adaptação é difícil em vista da estranheza que provoca. O centauro só encontra alguma estabilidade quando se casa com Tita, também centaura, mudando-se com ela para São Paulo. O sonho dos dois é ter sucesso numa cirurgia que os tornaria parecidos com os outros seres humanos e os faria se sentirem menos excluídos. A operação, realizada no Marrocos, os modifica de acordo com sua vontade. Porém, apesar disso, nem Guedali nem Tita se sentem melhores com a normalidade de sua aparência. Se, por um lado, a constituição de um perfil humano os torna mais aceitos socialmente (inclusive com o nascimento de dois filhos normais), e os livra do fardo da discriminação, por outro lado, a sensação atávica da diferença os acompanha, fazendo com que se mantenham interiormente comprometidos com o aspecto especial que sempre os caracterizou. O casamento passa por crises e os dois mantêm relacionamentos extra-conjugais. Para Guedali é dramática e reveladora a descoberta de que Tita, mesmo “humanizada”, se relacionou com outro centauro. Sua decisão é retornar ao Marrocos para, em outra operação, readquirir a identidade de centauro, já que não se reconhece plenamente como homem. Contudo, demonstrando hesitação – um dos traços mais fortes de seu caráter - muda de idéia ao chegar. O médico não aceita o cancelamento da cirurgia, e tenta, contra a vontade de Guedali, operá-lo. Só não consegue porque o centauro é ajudado por uma outra figura mitológica híbrida, a esfinge Lolah, que o médico “domesticava”. O retorno ao Brasil, sem a modificação do seu aspecto físico, é feito de uma série de indecisões quanto ao seu futuro. Às vezes deseja manter-se homem, às vezes quer retornar à condição de centauro (inclusive tentando isso, sem sucesso, com o auxílio mágico do índio Peri, seu único verdadeiro amigo de infância). Retorna à vida no campo, até que Tita vai à sua procura para reatarm a união, mesmo que não consigam voltar a ser centauros.

Scliar tece nesse romance uma óbvia alusão à identidade judaica, construindo um enredo de atmosfera fantástica que se situa a meio caminho entre o desespero e a ironia. Guedali, protagonista e narrador, vive uma trajetória de inconstância, oscilando entre a aceitação e a negação de sua condição, o que ecoa uma problemática cultural e religiosa do grupo que ele alegoriza. Sua situação faz pensar no traço melancólico da identidade cultural judaica. Porém, a construção dessa alegoria encarnada no símbolo do centauro faz conviverem no texto, numa composição complexa, os elementos mitológicos e fantásticos (no sentido da corrente estética do realismo fantástico), úteis para aludir a problemáticas humanas atemporais e contemporâneas e, mais precisamente, à psique dos judeus e seu drama de inserção na sociedade não judaica.

A respeito do mitológico, vale lembrar algumas informações a respeito dos centauros. Ausentes nas narrativas judaicas, os centauros da mitologia grega habitavam a Tessália, e são seres fortes e brutais, cavalos com busto humano, munidos de braços, filhos de Ixíon, rei dos lápitas, e de Néfele, deusa das nuvens. São originados de um castigo aplicado por Zeus a Ixíon por este ter desejado Hera. Temendo que sua esposa fosse seduzida, Zeus ludibria seu adversário enviando-lhe uma nuvem com a aparência de Hera, com a qual Ixíon concebeu filhos que nasceram com aspecto monstruoso. Os centauros personificam as forças naturais desenfreadas, da devassidão e da embriaguez. Representam, arquetipicamente, a identificação do ser humano com os instintos animais e a barbárie (JUNG, 2000). A exceção, que contraria essas caracterizações, é o centauro Quíron, identificado com as artes e que, usando de bondade e sabedoria, é o instrutor e professor de Aquiles.

O caráter do centauro se define pela dicotomia e pela dubiedade de seus instintos, decorrente de seu aspecto duplo. Em que pese a referência pontual à agressividade típica dos centauros da Tessália assumida eventualmente pelo protagonista de *O Centauro no Jardim*, a identificação de Guedali com Quíron é mais forte, uma vez que ele, como o célebre centauro da antiguidade, aprecia a música, toca violino e tem um comportamento de certo refinamento espiritual, marcado mais pela melancolia do que pela incontinência. Há no seu amor pela arte um misto de sublime (a imagem do violino, a música) e grotesco (o físico do violinista, a fera, a anomalia). Em certo sentido, Guedali incorpora metaforicamente a dupla personalidade dos seres mitológicos com os quais se parece, a brutalidade dos centauros guerreiros e a elevação de Quíron. Essa mesma duplicidade, por extensão, é retratada como atributo do povo judeu na medida em que, face às resistências provocadas por séculos de discriminação e estereotipação, a atitude dos judeus em relação às comunidades em que se inserem oscila – às raias da bipolaridade – entre o confronto e a resignação, a hostilidade do isolamento e a elevação intelectual entendida como fator de “distinção”.

Já sobre o fantástico, há um elemento estrutural dos mais complexos a se considerar na interpretação dos fatos do romance. Embora seja predominante como narrador em quase todos os momentos (assumindo postura auto-diegética), Guedali não é a única voz a narrar suas aventuras. Além dele, aparece, no último capítulo, sua mulher Tita a contar, de seu ponto de vista, os fatos. O desenvolvimento da ação do livro perfaz uma espécie de ciclo, pois tem o seu fim no mesmo espaço em que a ação se inicia, o restaurante. Porém, a mudança de narrador problematiza a plausibilidade da história de Guedali uma vez que Tita revela – sem oferecer qualquer certeza disso ao leitor, o que potencializa o fantástico dos fatos – que Guedali teria sido apenas um menino judeu, nascido no interior do Rio Grande do Sul, com problemas ortopédicos, tendo os pés com um formato equino, o que o leva a usar desconfortáveis botas especiais. O menino cresce entre cavalos, tornando-se exímio cavaleiro. Apesar de inteligente, abandona a escola e tem uma formação empírica e auto-didata. Por esse relato, Guedali seria um homem comum, vivenciando alguns conflitos com a sua condição de judeu e que, após várias decepções amorosas, encontra algum equilíbrio ao se unir a Tita. Porém, apresentando problemas neurológicos, sofre com alucinações, como a fixação com a figura de centauros, chegando a sustentar que é um. A ida ao Marrocos seria para tratar cirurgicamente esse problema neurológico. O Guedali da narrativa de Tita põe sob suspeição a verdade do Guedali que se desenhou pela sua própria voz. O livro se encerra com a abertura a uma dúvida, o que problematiza o pacto de verossimilhança proposto no início.

Apesar de absurda, a história do centauro vivendo entre humanos se tece como razoável porque é próprio das diretrizes do realismo fantástico a aceitação como possível do que se mostra impossível. Tem-se um fato estranho em meio a uma realidade empírica, e dessa forma, uma situação não aceitável diante das leis do real. Entretanto, considerando a posição de dúvida em relação ao real assumida pelo realismo fantástico (o que, no caso latino-americano exemplificado pelo “boom” dos romances de autores como Cortázar, Fuentes, Carpentier e Márquez a partir dos anos 1960, representou uma postura crítica ao afirmar, pelo absurdo, uma compreensão do real apartir das particularidades culturais e dos embates sociais do nosso continente), Guedali é absorvido como ilustração e alegoria de uma realidade definível, positiva e visível: a das dificuldades do judeu para aceitar-se sendo visto pelos outros como “diferente”.

O que o capítulo narrado por Tita nos conta é uma situação dentro da normalidade do real, provocada por uma ilusão de sentidos – no caso de Guedali, uma doença neurológica. Vive-se, nesse sentido, o primado do delírio do protagonista, o que explicaria a “miragem” do seu antrozoomorfismo como fruto de um desequilíbrio e a projeção, numa leitura junguiana, de uma imagem que revelaria o seu inconsciente povoado pelo instinto animal nunca domado, mostrando também o seu desconsolo diante dos sinais do civilizado. O zoomorfismo poderia ser, por essa via, entendido como uma resposta, mesmo que fantasiosa, ao mal-estar frente à condição judaica – espe-

cialmente a do judeu desterrado e migrante, vivendo entre os influxos da tradição familiar e os da pátria adotiva. Mas seria também uma resposta ao mal-estar da civilização e a sua falta de soluções aos mais atávicos desejos de nossa condição humano-animal, podada em nome da inserção forçada num mundo de injunções a que nos cabe apenas a adequação acrítica ou a perda de vínculos com a realidade.

4 Dr. Onagro

Paulo Sandrini é um jovem romancista e contista radicado em Curitiba - PR, ainda pouco conhecido, ligado a um movimento de renovação e experimentação do mercado editorial da capital paranaense encampado pelas publicações da Travessa dos Editores, importante veículo de lançamento de novos nomes do início do século XXI, mesmo que, o mais das vezes, não alcance repercussão nacional. Sandrini vem construindo uma obra ficcional com tonalidade pós-moderna de forte apelo alegórico, carregada de simbologias e imagens absurdas remetendo a uma compreensão pessimista das realidades de nosso tempo, numa linha temática de cunho filosófico-existencial que ecoa algo do ceticismo de Emil Cioran, citado em epígrafe que abre o livro de contos *O Estranho Hábito de Dormir em Pé* (2003).

O livro, que é o primeiro do autor, é composto de dez narrativas que, estilisticamente, remetem ao formato de narrativas primordiais como as parábolas e as fábulas, mesmo quando recusam o educativo e advogam o desencanto. Os textos acabam por desenhar situações de valor metafórico que mostram, a partir da sugestão do título, a estranheza da existência e da experiência de personagens caracterizados pela anormalidade. Porém, o que chama a atenção é o procedimento de construção dessa anormalidade. As ilustrações de Marco Sandrini, irmão do autor, que antecedem cada um dos contos, reforçam a caracterização de figuras bizarras, de corpos humanos com cabeças de animais, canibais, extra-terrestres, seres híbridos metamorfoseados inexplicavelmente. No fundo, contudo, a estranheza se volta para a revelação da anomalia das relações estabelecidas no interior das comunidades que essas criaturas formam.

A discussão parece ser sobre as vicissitudes da socialização, da convivência e, no limite, da criação de organismos supra-individuais norteadores da ação de todos e de cada um, delimitadores dos espaços do civilizado e do bárbaro em nome do bem da experiência coletiva do “animal político”. A idéia de discutir o paradoxo da instauração de um universo de valores bárbaros, selvagens, desumanos, que se amplia em agressividade e aniquilamento das individualidades quanto mais se constrói o protótipo da “sociedade civil” e do “estado de direito” (porque está pressuposto que a animalidade é inerente aos homens e a cultura talvez seja uma bela utopia, frágil quando testada em situações de luta premente pela sobrevivência), é desenvolvida com o recurso adotado pelo contista ao incorporar elementos das ficções do chamado absurdo típico da literatura do início do século XX (amplamente calcado nas lições de Kafka) e do realismo fantástico latino-americano, só que desprovido de bandeiras políticas óbvias.

Verifica-se na obra que três contos apresentam uma ligação de diálogo e continuidade pressuposta, tendo em comum a presença de personagens zoomórficos identificados como onagros. Antes de mais nada, dada a raridade (ou o desuso) de referências a esse tipo de animal, vale lembrar que o onagro é um equino das regiões desérticas da Ásia em vias de extinção, parecido com o burro. Resistente, caracteriza-se pela capacidade de viver em condições adversas, sendo pouco exigente quanto à alimentação e contentando-se em beber água salobra. Onagros costumam ser agressivos e arredios à aproximação humana, percebida à distância graças ao seu aguçado senso de audição. Isso explica o fato de, em dicionários de símbolos, os onagros serem interpretados como representação do homem selvagem, difícil de ser dominado por causa de seu temperamento.

No conto “*Dr. Onagro*” temos uma narrativa desprovida de marcadores do tempo histórico, transcorrendo em espaço não definido (o que leva a uma aproximação com a estrutura das fábulas), com narração em primeira pessoa, feita por um personagem não nomeado que testemunha a estranha

mutação vivenciada pelo protagonista, Doutor Franz, seu amigo, em meio a uma viagem feita por ambos. Trata-se de uma estranha viagem sem destino, explicada pelo narrador como uma evasão há muito planejada e esperada pelos dois, então jovens, descontentes com a dinâmica da vida em sociedade e das obrigações profissionais, especialmente o médico amigo do narrador. Quando decidem partir sem rumo, tomam como meio de transporte dois jumentos roubados dos pais de Franz e, para evitar os desgastes da convivência por longo tempo, resolvem evitar se ver, optando por usarem capacetes. A viagem representa também, para Franz, o abandono parcial da medicina, que só seria praticada, segundo seus planos, em situações eventuais, atendendo apenas a quem dela realmente precisasse com urgência. A longa duração da viagem vagabunda fortalece os vínculos de amizade, e, paralelamente, leva o narrador à estranha percepção de que seu amigo vai apresentando uma progressiva mudança de aspecto, revelando traços “equídeos” em trejeitos como dar coices brincalhões. Além disso, quando tira o capacete e deixa ver seu rosto, Franz mostra uma face que vai aos poucos se modificando, com o crescimento de seus dentes e orelhas. O tempo modifica também a relação de Franz com as outras pessoas, levando-o a decidir que não mais viveria em sociedade, porque já não suportava os humanos, abrindo uma exceção para o narrador, a quem estranhamente, qualifica como “diferente” dos outros humanos, sem explicar porquê. Franz não demora a mudar sua alimentação, passando a apreciar o mesmo capim comido também pelos jumentos, que escolhe como seus melhores amigos. Abandona o capacete por ele ter-se tornado menor do que sua crescida cabeça e, já animalizado, passa a atacar as propriedades rurais dos vilarejos por onde passam, à procura de comida. O amigo, por fidelidade, o acompanha, mesmo que o contato entre os dois tenha-se abalado. Acontece, num dia de chuva um grave acidente, no qual um dos jumentos, levando o narrador, perde o equilíbrio em uma subida sinuosa e lisa, tombando em uma ribanceira onde o narrador permanece, depois da queda, desacordado por algum tempo. Ao acordar, ele observa o Dr. Franz numa atitude estranha, parecendo tratar ferimentos do jumento enquanto chora, lambe o sangue do animal, esforçando-se para salvá-lo, preocupado apenas com ele e indiferente à dor do companheiro, também ensangüentado. Quando o jumento morre, a reação de Franz é ir até o amigo para, sem mais explicações, dar-lhe um raivoso coice na cabeça como punição pelo que se passara. Depois disso, Franz desaparece, o narrador se recupera, prossegue sozinho sua viagem, sem entender o que aconteceu com o outro. Mas conclui o relato afirmando que, assim como o Dr. Franz, também vem adquirindo o estranho hábito de dormir em pé.

“*Dr. Onagro*” exemplifica uma manifestação pós-moderna de zoomorfismo em que o fabuloso e o fantástico são usados de modo irônico a serviço de uma ponderação sobre os embates da condição humana, sob a qual, numa interpretação da metáfora que nos é proposta, está adormecida uma potencial animalidade em vias de despertar ante o menor sinal de corrosão das formas civilizadas de convívio, respaldadas pela construção da cultura e seus sustentáculos representados pela lei, pelo estado, pelos condicionamentos, pelo bom senso. O que o conjunto da obra de Paulo Sandrini nos mostra é que não faltam esses sinais devido à incongruência e a contradição entre qualquer projeto civilizatório e os apelos de nossa condição de seres também naturais em luta pela sobrevivência, sem falar no injustificável e ilógico de muitas das injunções civilizantes a que estamos submetidos. A metamorfose que reconstitui, sempre com escândalo e confusão, o zoomorfismo do humano é, nesse sentido, um quase destino, em vão negado pelo nosso otimismo em relação a sermos animais diferentes e melhores, o que, numa percepção crítica, talvez seja desmentido por muitos dos nossos atos na sociedade que construímos.

Conclusão

O estudo aqui realizado não esgota o assunto ao qual se ateve. Apenas propõe a comparação de três obras de épocas, estilos, intenções e universo leitor diferentes partindo da verificação de ocorrência temática comum às três. A comparação revela olhares diferentes na direção do zoomorfismo que confirmam a persistência histórica do tema, permitindo que, por meio de um levantamento das suas variadas manifestações, se veja nele os diferentes influxos de pensamento que embasam

essa complexa aproximação do humano com o animal. No geral, em que pese a polissemia a que está relacionada, essa aproximação busca a compreensão da natureza humana, suas criações, seus embates, sua dinâmica. Está claro, a partir da leitura de *O Asno de Ouro*, do romano Apuleio (século II d.C), *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar (1980) e *O Estranho Hábito de Dormir em Pé*, de Paulo Sandrini (2003) (destacando o conto “Dr. Onagro”) que o que dessa natureza importa compreender é a construção da sociedade humana, vista em seus limites, misto de consolo e fardo, da qual, em condições normais, não nos é permitido fugir e que cabe à literatura refletir, criticar e, talvez, repensar dentro dos limites do estético e seu alcance melhorador do que somos como seres naturais e culturais.

Referências Bibliográficas

- [1] APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. e notas de Ruth Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- [2] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. Trad: Yara F. Vieira. São Paulo, Hucitec/Ed. da Univ. de Brasília, 1987.
- [3] BEVILÁQUA, Ceres H. Ziegler. *O centauro no jardim*. In. *Letras 90*. Santa Maria: A-BL, 1990.
- [4] ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad Pola Civelli 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- [5] JUNG, Carl Gustav. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- [6] MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*, 1991.
- [7] PIAGET, Jean. *A Construção do Real na Criança*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- [8] SANDRINI, Paulo. *O Estranho Hábito de Dormir em Pé*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2003.
- [9] SCLiar, Moacyr. *O centauro no jardim*. Porto Alegre: L & PM, 1997.
- [10] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹Autor

□ **Marcelo FRANZ, Prof. Dr.**
Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)
marcelo.franz@pucpr.br