

O giro animal na literatura de Wilson Bueno  
Julieta Yelin

*A verdade é indivisível; portanto não pode conhecer-se a si mesma;  
quem pretende conhecê-la é necessariamente falaz.*

Franz Kafka. *Aforismos*

## 1. Giros

Há algumas décadas, em uma série de discursos provenientes de diversas áreas, circula a estimulante ideia de que algo se modificou de forma decisiva em nossas relações sociais, pessoais e, por consequência, culturais com os animais. Para identificar essa mudança, difundiu-se o termo “giro”, que, com o passar do tempo, adquiriu dois sentidos primordiais. Por um lado, designa as transformações histórico-sociais que afetaram de maneira concreta a relação entre homens e animais – como a migração em massa das populações rurais às grandes urbes, o desaparecimento do animal doméstico útil e o surgimento do animal de estimação, o desenvolvimento da indústria de alimentação e a redução do animal a mera matéria-prima, e a criação e reorganização de jardins zoológicos. Por outro lado, alude ao conjunto de especulações que buscam abordar teoricamente essa relação. Assim, além de assinalar um processo histórico determinado, o “giro animal” converteu-se em importante hipótese que redefine e reordena o enorme caudal de pensamento em torno da animalidade, ao mesmo tempo que abre novas perspectivas de investigação em diversas áreas do conhecimento.

No âmbito dos estudos literários, a ideia de “giro” diz respeito, fundamentalmente, aos modos simbólicos que permitem pensar o humano e o animal como duas faces da mesma moeda, pois toda expressão simbólica se baseia em uma relação que, mediante a aproximação verbal de duas ordens de coisas diferentes, e mesmo opostas, revela uma analogia. O “giro animal” poderia ser entendido, então, entre outras interpretações possíveis, como uma transformação da relação entre esses dois termos, como uma mudança nos modos de funcionamento do simbolismo animal. Essa hipótese está relacionada com o giro de pensamento levado adiante, nas últimas décadas, pela filosofia: o questionamento da existência de uma linha divisória única e definitiva entre o território do humano e o do animal, e da ideia de simetria entre ambos os termos, duas questões intimamente ligadas entre si e cruciais para a construção de uma relação metafórica.

“Giro” teria, pois, além de um sentido de transformação do imaginário animal, o sentido de uma mudança de direção que afeta os modos de representação literária: a literatura de animais já não contribuiria para a reprodução de determinado valor simbólico de suas figurações, mas, ao contrário, seria o artífice de sua dissolução, ou seja, realizaria um trabalho de desconstrução das metáforas instituídas, cujo motor primordial seria – à luz do giro de pensamento a que referimos – a queda da metáfora animal como construção simbólica primordial do humano. Isso explicaria, ao menos parcialmente, a decadência do bestiário e da fábula moral e a abertura de novas formas de representação, mais próximas da mutação do que das configurações cristalizadas que Jacques Derrida (2008) chamou de “afabulações”, ou seja, formas de adestramento antropomórfico, de submissão moralizadora, de domesticação. Já não se trataria, então, de “restituir a palavra” aos animais, como propõem as ficções de máscara animal, da fábula clássica até as autobiografias animais contemporâneas, mas de uma tarefa muito

mais ambiciosa: explorar as possibilidades de uma literatura que busca novas formas de aproximação ideológica e metodológica ao imaginário animal.

A obra do escritor paranaense Wilson Bueno (1949-2010) constitui um território privilegiado para o desenvolvimento desse tipo de indagação, não apenas porque inverte grande parte da tradição zooliterária ocidental, mas também (e principalmente) porque elabora um pensamento literário articulado e coerente que, sem renunciar ao estigma poético, coloca em cena problemas presentes nos debates culturais atuais em torno da animalidade. Sua intervenção no campo da zooliteratura tomou forma em uma trilogia escrita em menos de uma década: *Manual de zoofilia* (1997), *Jardim zoológico* (1999) e *Cachorros do céu* (2005), aos quais se soma um texto de caráter mais experimental, *Mar paraguayo* (1992), no qual se ensaia – talvez de um modo ainda mais radical do que nos outros textos – uma animalização da linguagem cujo efeito mais notável é a dissolução do eu no decorrer delirante da narração. *Mar paraguayo*, antecessor da trilogia, pode ser considerado uma valiosa chave de leitura, uma declaração de princípios que permite decodificar com maior precisão todo o trabalho de desconstrução posterior.

Trata-se, portanto, da desconstrução da tradição de representação dos animais e dos fundamentos filosóficos sobre os quais ela se estabeleceu ao longo dos anos. Essa é a razão pela qual chamaremos de *animalias* (um jogo entre “animal” e “anomalia”) os imaginários de animais de Bueno, destacando o modo pelo qual elas desnaturalizam, ou “desnormalizam”, nossa percepção do animal e nos permitem escapar às taxonomias arbitrárias que definem o lugar desse “outro” no mundo da ficção. As *animalias* de Bueno desmantelam esse conjunto de operações organizadoras para expor o animal como anomalia que atravessa os textos e que voltam a ambos, textos e animais, inclassificáveis. Elas se inscrevem, assim, em uma história de crise de representação da animalidade que, certamente, possui forte raiz na literatura latino-americana das últimas décadas. Como indicado pela crítica especializada, *Jardim zoológico* tem como um de seus referentes fundamentais, o *Manual de zoologia fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. Esses livros compartilham, como aponta Eduardo Jorge de Oliveira (2009), o gesto literário e filosófico de catalogar animais, sem submeter tal classificação às regras previstas pelo pensamento científico, mas dando lugar às “exclusões, os excessos, enfim, ao não classificado e o inclassificável” (MACIEL, 2008, p. 42). *Cachorros do céu*, por sua parte, evoca as fábulas do guatemalteco Augusto Monterroso, e os retratos de *Manual de zoofilia* trazem consigo o ar melancólico dos animais de *Bestiario*, do mexicano Juan José Arreola.

Também se pode perceber na obra de Bueno o influxo de uma importante vertente da literatura brasileira que utiliza os imaginários animais para renovar sua linguagem. Essa tradição é ilustrada magnificamente em alguns contos de Clarice Lispector e de João Guimarães Rosa, que procuraram, como talvez nenhum outro escritor em nosso continente, dar forma literária a uma expressão de encontro alienado – seja sob a forma da fascinação ou do horror – com a animalidade que nos rodeia e habita. Lispector o fez em alguns de seus primeiros contos, como *O búfalo* e *Tentação*, e de uma maneira mais experimental em *A paixão segundo G. H.*, e Rosa o fez magistralmente em seu conto *Meu tio o iauaretê* e em pequenas prosas zoológicas incluídas no livro póstumo *Ave, palavra*, muito próximas, também, à estética de *Bestiario*, de Arreola. Ambos os escritores transformaram de modo substancial o pensamento literário do animal no Brasil, estendendo o domínio da palavra a regiões mais complexas e resistentes à expressão e fazendo da ficção uma forma de conhecimento daquilo que resiste ao pensamento racional. Por isso, seus ecos ressoam

fortemente na zooliteratura de Bueno. Assim como ressoam na obra dos três, com uma força ainda difícil de dimensionar, os contos, as histórias de animais – como ele mesmo quis chamar – de Franz Kafka.

## 2. Wilson Bueno, na esteira de Kafka

De Bueno, pois, é possível dizer o mesmo do que de seu precursor alemão: que renovou de modo radical sua língua e literatura, fundamentalmente, por meio de uma violenta crítica às categorias que ordenam, há séculos, o campo da representação literária do animal e da animalidade. Em Kafka, esse questionamento dialoga, de maneira intensa, com as primeiras críticas filosóficas à denominada “metafísica da subjetividade” –, associadas hoje pelos discursos pós-humanistas à leitura heideggeriana das conceitualizações do sujeito e da subjetividade formuladas pelo pensamento moderno<sup>1</sup>. Nesse contexto ideológico, o escritor concebeu uma série de contos que abordam lucidamente a questão animal, sem se valer, necessariamente, de fábulas povoadas de estereótipos morais, descrições de criaturas fantásticas ou remotas, como havia sido feito durante séculos na zooliteratura ocidental. Kafka colocou em cena, talvez pela primeira vez, um pensamento não antropocêntrico do animal que estremeceu a estrutura teórica do humanismo. De fato, se durante décadas sua literatura foi lida, na Europa e na América Latina, como metáfora dos grandes males que afligem a condição humana – a solidão, o angustiante absurdo da existência, a destruição como destino –, isso se deve mais ao contexto de sua recepção (os anos posteriores às guerras mundiais) do que às tensões ideológicas presentes em seus textos.

Menos de um século mais tarde, a obra de Bueno estabelece um produtivo diálogo com a de Kafka, questionando boa parte das leituras que lhe atribuíam um caráter estritamente simbólico. Desse modo, Bueno recupera a poderosa negatividade de Kafka, sua capacidade interrogativa, revigorando o produtivo encontro entre literatura e filosofia em torno do problema da animalidade. Essa relação torna-se central, a partir de Kafka, em numerosos debates políticos e culturais, ainda que com características particulares em cada época: em linhas gerais, seria possível dizer que, em uma primeira etapa, nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, tornou possível o intercâmbio entre o pensamento existencialista e o conjunto de textos literários que atualizavam as tradições da fábula e do bestiário<sup>2</sup> e depois, a partir dos anos 1980, permitiu que a literatura reelaborasse as formulações da denominada filosofia pós-humanista, que, para fechar o círculo, tomava a obra de Kafka como objeto preferido de suas reflexões<sup>3</sup>.

Como seu precursor, Bueno criou uma linguagem adequada à complexidade que representava o mundo do vivente, e essa é a marca fundamental de seu estilo, de sua busca. Sua literatura transgredir as normas genéricas – mais adiante nos deteremos nesse tema – para perguntar uma e outra vez pelas identidades, ou melhor, pelas fronteiras entre as identidades: o que acontece nesses limites, nessas zonas de convergência entre o humano e o animal, entre o vivente e o não vivente, entre o linguístico e o não linguístico? E, o principal: como representá-lo? Uma das respostas mais importantes que Bueno ofereceu a esse problema foi o *mecanismo da insignificação*, ou seja, as modalidades com as quais o discurso literário consegue dissolver os sentidos para se aproximar ao desconhecido que pretende figurar. Contrariamente ao que se poderia imaginar, essa aproximação não tem como objetivo iluminar aquilo que está na penumbra, nem oferecer forma àquilo que se apresenta disforme, mas sim expor a arbitrariedade de toda tentativa ordenadora ou classificatória, mostrar seu caráter de simulacro. E aqui, também, é preciso voltar à literatura de Kafka: foi ele quem concebeu

um novo modo de relatar a emergência do animal na língua, e o fez mediante o retrato – sempre inacabado – de vidas sem substância, impessoais.

### 2.1. *Metamorfose*

O primeiro mecanismo produtor do que chamamos “insignificação” é, sem dúvida, o da metamorfose. Nos contos de Kafka não se trata de converter um ser em outro; ao contrário, a particularidade das metamorfoses kafkianas é que não unem duas identidades, mas sim que negam sua existência como passado e futuro, instaurando um puro presente: o tempo mesmo da transformação. Assim, a metamorfose kafkiana pode ser pensada também como um modo de ler a realidade, de aproximar-se de um espaço e uma temporalidade não previstos pela linguagem. Pensemos em *A metamorfose*, texto emblemático da perda de identidade no qual são narradas algumas semanas da vida de um ex-homem ainda não completamente animal ou, em termos mais kafkianos: de um homem que perdeu o nome próprio – como perderam, embora com outros matizes narrativos, os protagonistas de *O processo* e *O castelo*. Depois da metamorfose, sua irmã, Grete, não se atreve a chamá-lo de Gregor; “diante desse monstro”, diz, “não quero sequer pronunciar o nome de meu irmão”, e Gregor daí em diante passa a ser aludido como o bicho.

Esse texto é um acontecimento fundamental na história da figuração literária do animal, precisamente porque nele aparece pela primeira vez um relato de uma experiência da animalidade difusa, destituída de traços de identidade. Sabemos apenas que Gregor se transforma em um inseto e que continua unido ao pensamento humano por um tênue laço; ou seja, ele não deixou de ser o que era e, ao mesmo tempo, transformou-se em algo que não se sabe muito bem o que é. Não é casual que Kafka tenha escrito uma carta ao primeiro editor do texto solicitando que em hipótese alguma o ilustrador tomasse a liberdade de desenhar o protagonista.

Pensei que o ilustrador pudesse querer desenhar o inseto mesmo. Isso não, por favor, isso não! Não é meu desejo limitar seu trabalho, mas apenas fazer um pedido, dado meu melhor conhecimento da história. O inseto mesmo não pode ser desenhado. Nem sequer pode ser mostrado de longe (HAYMAN, 1983, p. 198).

O animal, ponto de chegada da metamorfose, não pode aparecer em ilustrações nem em palavras, porque sua força depende justamente da indeterminação que permite não cristalizar em uma imagem que possa ser reduzida a símbolo ou metáfora do humano (Gregor = bicho).

Com *A metamorfose*, Kafka assinou a certidão de óbito da metáfora animal. E Bueno talvez seja um dos escritores latino-americanos que mais celebrou esse aspecto da obra de Kafka em seus textos, fundamentalmente pela busca de uma linguagem – um vocabulário, um ritmo, um estilo – capaz de dizer o animal como metamorfose. Em sua obra, tal procedimento tem a mesma dupla função que na de Kafka. Por um lado, aplica-se à construção de criaturas anômalas, tornando visível um contínuo vital despojado de toda fixação: aquilo que está impessoalmente vivo nos seres do *Jardim* e os faz mudar de cor ou de forma quando se misturam, como acontece aos *núbeis* (p. 77-79), ou o que desborda de uns a outros, como acontece com os cordes (p. 19-20); aquilo que com humor irônico discutem os animais de *Cachorros do céu*, perguntando-se por que os gansos não passam para a ordem dos patos, que, no fundo, é a mesma, em *O ganso ou a vida* (p. 21), ou as indagações do urubu, do condor e das cabras sobre a questionável

especificidade de seus respectivos “seres”, em *Danação do ser* (p. 33) e em *Coisas da vida* (p. 43). Certamente, em *Cachorros do céu* o questionamento do modelo filosófico e narrativo da fábula se realiza, como na obra de Augusto Monterroso, por meio da ironia e do humor. Porém Bueno leva ainda mais longe essa aposta do que o escritor guatemalteco, deixando vazio o espaço consagrado à moral da história: seus animais, em muitos casos falantes, não ensinam nada num sentido pedagógico do termo, apenas ensinam – mostram, expõem – a incômoda relação existente entre os conceitos gerais e o mundo animal, múltiplo, mutável, diverso.

Por outro lado, a metamorfose funciona como um modo de elaboração textual que atravessa diversos níveis do discurso. Com uma linguagem metamorfoseada, a escritura de Bueno corrói as noções organizadoras da textualidade. A noção de gênero, por exemplo, é transgredida em seus três sentidos possíveis: como distinção entre feminino e masculino; como organização do universo dos seres vivos – é impossível separar seus seres em espécies ou famílias, porque sua existência nega totalmente a possibilidade de tais ordens, baseadas nos princípios lógicos de identidade, terceiro excluído e contradição – ; e, finalmente, enquanto superação das fronteiras genéticas no que se refere ao estritamente literário: a distinção entre narração e poesia, ou entre escritura e oralidade, é transgredida em toda a sua obra zooliterária. Essa corrosão é obtida com a proliferação e alternância de registros, pelo apelo lúdico à intertextualidade e à construção de imagens mutantes e erráticas como, por exemplo, aquelas que povoam o *Manual de zoofilia*, onde a fragmentação e a desordem são quase sempre regras construtivas. Os corpos, dissecados em asas, olhos, penas, pelos, bocas, e as ações (relincho, chiado, mordida, gemido, devoração, zumbido, voo), combinadas com a instabilidade da voz – sem origem ou interlocutor definidos – e somadas às elipses, às intervenções sintáticas e aos anacolutos, criam um imaginário vital anárquico no qual tudo se relaciona de modo metonímico. O erro e o errar são, de fato, duas formas metamórficas que Bueno utiliza para se relacionar com a palavra e a língua alheia, para se apropriar delas e produzir algo novo; errante e errôneo é seu catálogo de bestas inapreensíveis; errante e errôneo é seu portunhol selvagem; e, por fim, errante e errôneo é o seu jogo com as tradições da fábula e do bestiário, e com as lendas europeias e indígenas que utiliza como fontes – sempre incertas – de seus animais insignificantes.

## 2.2. Singularidades absolutas

O mecanismo da insignificação possui uma segunda variante em Kafka, que é a criação de singularidades absolutas, irreduzíveis a categorias gerais (como sucede com seus contrários, os personagens sem psicologia que protagonizam as novelas, cuja falta de singularidade impossibilita sua inclusão em qualquer tipologia). Nesse sentido, um exemplo paradigmático é o conto *As preocupações de um pai de família*, protagonizado por Odradek, criatura indeterminada, figura magistral da insignificação.

À primeira vista se assemelha a um carretel de linha, chato e em forma de estrela, e, de fato, também parece revestido de fios; naturalmente, são apenas fragmentos de fios velhos e gastos; de diversos tipos e cores, não apenas amarrados, mas também enredados entre si. Porém não é apenas um carretel, porque no meio da estrela surge uma pequena haste, e sobre esta, em ângulo reto, insere-se outra. Com a ajuda desta última haste, de um lado, e de uma das pontas da estrela, de outro, o conjunto pode erguer-se como se tivesse duas pernas (KAFKA, 2000, p. 51).

Referindo-se a Odradek, talvez a mais estranha das vidas kafkianas, Wilhem Emrich (1984) observou a força revulsiva de seu caráter ambivalente: sendo, a um só

tempo, mortal e imortal, coisa e não coisa, humano e não humano, evidencia a resistência mesma do sentido; é algo ou alguém que, ao desarticular o vínculo entre o particular e o universal, não pode ser conhecido pela experiência, pois não existe um conhecimento que se possa evocar para decifrar seu modo de existência, seu significado. Algo parecido ocorre com as criaturas de Bueno, cujas caracterizações deslizam sempre para o terreno da insignificação. Certamente, sua estranheza não é a do monstro, construção que, mediante o exagero ou a combinação, afirma uma existência estranha, mas, ainda assim, uma existência. Os bichos de Bueno estão sempre no limite da dissolução, da desapareição que John Berger (2001) denunciou em suas reflexões sobre os animais no mundo contemporâneo, e da qual o zoológico, instituição que dá nome a um dos livros de Bueno, constitui uma das evidências mais patéticas. O zoo, mera compilação de lembranças de uma animalidade perdida, transfigura-se na literatura em uma série de criaturas resistentes à conceitualização. Por isso, é difícil construir uma imagem deles; como ocorre com Odradek, são impossíveis de ser retratados, a não ser com palavras. Os lazúlis do *Jardim zoológico*, por exemplo,

são cubos perfeitos com uma gargalhada dentro [que] desenvolveram de tal modo a sincronicidade que, pânico espanto, enfileiram-se no horizonte, boêmios e dançantes, àquela precisa hora da noite sem testemunhas, um cubo encaixando-se ao outro feito vértebras que se ajustassem – flexíveis bailarinas (p. 83).

Outras de suas criaturas afirmam sua irredutível singularidade ao desafiar os princípios lógicos de identidade: existem e não existem ao mesmo tempo, como os sombras, ou são iguais e diferentes a outros animais, como os guapés, ou simplesmente carecem de forma, como os pinyrés. Como se isso não bastasse, essas animalias não apenas desorganizam a noção de animalidade, mas também – ou talvez precisamente em razão disso – colocam em suspensão a fronteira que as separa do território do humano. Os nunca são um bom exemplo: “Sendo uma subespécie do humano [...] constituem todavia o homem inteiro – da planta dos pés às asas do coração”. Em seus catálogos de animais anômalos, Bueno transita o caminho kafkiano da promessa não cumprida: quem busque neles figuras míticas cristalizadas terminará frustrado; não há nada mais – nem menos – do que o deslumbrante exercício de voltar à tradição simbólica insignificante.

### 2.3. Vozes sem sujeito

O mecanismo da insignificação é levado adiante, finalmente, por meio da construção de um ponto de vista animalizado que, no caso de Kafka, dá espaço a vozes dessubjetivadas. Em *Investigações de um cão*, *A construção* e *Um relatório para uma academia*, Kafka estabelece um vínculo entre a voz articulada e uma origem indeterminada, oscilando entre o imaginário do humano e o do animal, que problematiza as ideias sobre as quais se apoiava a crença na existência de uma condição, uma natureza, uma razão, de qualquer característica que se pudesse considerar como própria do humano. Ou, para expressá-lo em termos biopolíticos: uma voz que levanta suspeita sobre todas as qualidades que, tradicionalmente, serviram de fundamento para o discurso da espécie – este que distingue, hierarquiza, separa o homem do resto dos seres vivos – ; “uma suspeita enorme, maligna e feroz, que não tolera bloqueio algum e que destrói tudo, tanto o sujeito quanto o objeto da suspeita” (KAFKA, 2000, p. 265). Os

animais que nos contos de Kafka investigam, informam e refletem sobre sua existência não podem, entretanto, explicar o mais elementar: quem é, em seu discurso, o sujeito da enunciação, dando lugar a uma fala impessoal, exterior, não sujeitada.

Numa análise desses contos, Mónica Cragolini (2010) interpretou com justeza o que Roberto Espósito (2009) chama de “terceira pessoa”, a saber, a exposição do caráter exterior dos enunciados. “Diferentemente do ‘eu penso’, o ‘eu falo’ inclina-se a uma exterioridade, na qual a linguagem se manifesta na forma de um murmúrio anônimo” (CRAGNOLINI, 2010, p. 119). Em *Mar paraguayano* (1992), talvez o texto mais radical de Bueno no que diz respeito à experimentação com a linguagem, esse gesto é ostensivo: a marafona, protagonista da história, constrói uma voz animalizada e animalizante que, a partir do procedimento da mistura – de línguas, gêneros, temas, registros – e, como aponta Jens Andermann (2010), da suspensão da legalidade da língua mediante a transgressão das gramáticas, fonéticas e ortografias, separa o enunciado do sujeito da enunciação – ninguém fala com ela, não é possível identificá-la com algum grupo social – e penetra no árido terreno da impessoalidade. Seu portunhol selvagem, infestado de neologismos, alterações, aposições, inversões sintáticas, anacolutos e elipses, gera a mesma incerteza que o delirante monólogo interior do roedor de *A construção* ou do discurso de Kalmus, o cão que investiga a sua “desidentificação” com a comunidade canina no conto inconcluso de Kafka. Que mais, senão murmúrio anônimo, poderia ser a fala dessa mulher abandonada em um mundo de fronteiras, onde nada está baseado no sentido, nem sequer sua identidade como falante; onde as palavras se expandem (diz Bueno, na nota inicial: “num solo só suicídio de palavras anchas” [p. 13]) para buscar terra firme, mas que nada fazem senão afundar-se no terreno pantanoso da insignificação?

Na novela de Bueno, o falante e o interlocutor aparecem apenas para que, no vaivém entre eles, surja este outro, exterior e neutro, que fala sem referir-se a ninguém, que desafia as leis – linguísticas e narrativas – para fazer justiça à verdade do impessoal. Embora isso seja visível ao longo de todo o conto, é no final que essa emergência assume um aspecto particular, ao associar-se à figura de Brinks, cão que a narradora reconhece como sendo sua única posse. Nesse trecho do discurso, o cão interlocutor vai se convertendo em algo cada vez menor, distante e difuso:

[...] Brinks, Brinks’i, Brinks’imi, Bronksmichî, tigrito, mi fera assessina, mi diminuto foxito-teriê con las patitas, oh Brinksmichîmi, las patitas tan mínimas, michîteveva, casi invisibles, Brinksmichîmíra’yimi (BUENO, 1992, p 63).

A marafona dá conta, assim, da eficácia do mecanismo que transforma tudo em inexistente, como sombras na noite:

Donde estás? Donde estuvo se tu no es más que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando absolutamente sola, Brinksmichîmíra’yimi, sin nuca haver tenido a vos, tiquitititíssimo, nadie non es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy así tan sola: Brinksmichîmíra’yotekemi (BUENO, 1992, p 63).

Como observa Andermann, trata-se de um jogo com o caráter composto dos substantivos guaranis, de uma acumulação de diminutivos que reduzem o referente e que, com suas derivações cada vez mais extensas e complexas, inflacionam sua presença na língua. Um cão-signo, alheio a todas as imagens e definições de cão: nem

cão de estimação nem cão selvagem, puro significante que se desliza na língua da marafona, que se converte em puro som. Como entender esse mecanismo senão como modo de emergência do impessoal? Algo desaparece na realidade para enraizar-se profundamente no terreno da língua: “nadie non es, ni vos, ni La tarde, e yo, yo estoy así tan sola: Brinksmichimira’yotekemi” (BUENO, 1992, p.63). No final das contas, a diminuição do cão conseguida por meio da amplificação da língua chega ao limite aporético da inexistência: segundo se explicita no glossário do texto, Brinks’michimirá’itotekemi contém uma aglutinação de sufixos diminutivos que pode apenas designar um objeto que “não se pode ver ou o que efetivamente, no caso, *não existe*” (BUENO, 1992, p. 75, grifo do autor).

### 3. Sim, mas...

Em um dos mais lúcidos ensaios escritos sobre a obra de Kafka, Marthe Robert (1969) tentou oferecer uma resposta às abordagens que, ao aplicar seus respectivos métodos – teológicos, existencialistas, marxistas, psicanalíticos etc. –, encontraram no texto justamente aquilo que buscavam: a confirmação de certas ideias e crenças, ou seja, os próprios preconceitos. Assim, segundo Robert, a crítica perdeu de vista Kafka. Para voltar a encontrá-lo é necessário, diz, substituir esses métodos interpretativos por uma crítica que aborde sua especificidade literária:

o que conta para ele é uma visão, certo movimento das imagens e das palavras, coisas que não são possíveis de reduzir a conceitos e que apenas a literatura possui a capacidade de julgar (ROBERT, 1969, p. 58).

Não se trata, entretanto, de opor a busca das significações a um estudo formal da obra, pois isso seria negar sua maior originalidade, que resulta, precisamente, da adequação entre forma e pensamento. Em vez disso, seria necessário refletir sobre como se consegue essa adequação, ou seja, sobre o que Robert chama de “técnica”. Ao estudar o tema da solidão, por exemplo, é evidente que o aspecto mais interessante é o modo pelo qual Kafka é capaz de transmitir essa experiência em relatos totalmente impessoais, e não, como se poderia esperar, por uma experiência particular que remete a um sujeito que sofre. O mesmo se poderia dizer da abordagem ao problema da animalidade: a novidade reside no fato de que esta já não está ancorada em uma ordem humana que lhe fornece sentido – o animal, entendido como humanidade perdida, como afirmação de determinados valores, ou como a sua negação –, sendo ressignificada como aquilo que nos envolve e atravessa silenciosamente, como a vida que pulsa detrás do que chamamos “pessoa”.

A literatura animal de Bueno, como a de Kafka, está pressionada por duas forças divergentes: de um lado, a de um profundo resto simbólico proveniente da tradição zooliterária sobre a qual ela se estabelece e que repetidamente reaparece tentando fixar sentido, cristalizar imagens; de outro, a das animalias que seus textos produzem e que tudo dissolvem com os mecanismos da insignificação. Em virtude dessa tensão, a escritura elabora o que Robert chamou de “pseudossímbolos”: construções que conservam algo de seu aspecto tradicional, de seu ar enigmático e reconfortante, mas que, em vez de finalmente revelar o enigma, fazem emergir uma multiplicidade de significações contraditórias e ambíguas que a tornam impenetrável. A regra desses pseudossímbolos, afirma Robert, é a do “sim, mas...”.



Cada conto, cada novela, contém um “sim” e um “mas” pronunciados com igual intensidade; um “sim” que é aquiescência do pensamento comum e um “mas” que, sem negá-lo, submete o pensamento comum a uma prova decisiva da qual jamais sairá imune (ROBERT, 1969, p. 82).

Devido a esse “sim”, por meio do qual Kafka e Bueno se aproximam de tudo quanto foi pensado e dito sobre a animalidade, o “mas” se vê obrigado a recorrer a ardis e se oculta; devido a esse “mas”, que é afirmação categórica de um pensamento irreduzível ao geral e absolutamente subversivo, o “sim” se afoga e é percebido apenas através de uma névoa de restrições e dúvidas.

Esse jogo de adequações e resistências envolve um paradoxo que Kafka expõe com deslumbrante clareza na epígrafe que abre essas páginas: a arte depende da verdade; dela obtém sua única justificação, a única validade que é capaz de entender. Porém a verdade é incomunicável, não se conhece a si mesma, e não pode entregar-se à arte ou ao artista, que se torna suspeito quando crê vê-la e mentiroso quando pretende possuí-la. Por mais forte que seja o vínculo com a verdade, a literatura nunca se encontrará em situação de transmiti-la como algo que pudesse adequadamente ver ou possuir; pode, entretanto, sobrelevá-la, guardar nela os rastros do deslumbramento que lhe é infligido. As animalias de *Mar paraguayo*, *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico* e *Cachorros do céu* são para nós esses preciosos rastros e sinalizam um caminho que apenas está começando a se abrir, a mostrar suas bifurcações. Quem queira segui-lo terá de animar-se a esquecer as fatigadas coordenadas da metáfora para empreender – de uma vez por todas – a imprevisível e feliz viagem das metamorfoses.

#### Notas

1. A corrente crítica denominada “pós-humanismo” propõe revisar a história do pensamento do humano à luz do conjunto de transformações técnicas, ideológicas e culturais a respeito das quais fizemos breve referência anteriormente. Entre os trabalhos mais recentes nesse campo de estudo, encontram-se os de Neil Badmington (2000), Matthew Calarco (2008) e Cary Wolf (2003, 2010).
2. Alguns deles já identificados: *Confabulario* (1952) e *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola; *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector; *Estas estórias* (1969) e *Zoo* (1970), de João Guimarães Rosa; *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (1957), e *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso. A esses se poderia ainda acrescentar *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar, *Mundo animal*, de Antonio Di Benedetto (1953), e *La furia* (1959) e *Las invitadas* (1961), de Silvina Ocampo.
3. Gilles Deleuze e Félix Guattari: Kafka: por uma literatura menor, “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível...”, em *Mil platôs*; Jacques Derrida: “Kafka: Ante la ley”, em *La filosofía como institución*.

## Referências

- ANDERMANN, Jens. *Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada*. Pensamiento de los confines, Buenos Aires, n. 26, 2010. Fondo de Cultura Económica.
- BADMINGTON, Neil (Comp.). *Posthumanism*. Nova York: Palgrave, 2000.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Manual de zoofilia*. Paraná: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cachorros do céu*. São Paulo: Planeta, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007.
- BERGER, John. ¿Por qué miramos a los animales?. In: \_\_\_\_\_. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- CALARCO, Matthew. *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- CRAGNOLINI, Mónica. Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo. In: *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- EMRICH, Wilhelm. The Strange Things and Animals, and Man's 'Self'. In: \_\_\_\_\_. *Franz Kafka. A Critical Study of his Writings*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co, 1984.
- ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- HAYMAN, Ronald. *Kafka. Biografía*. Barcelona: Argos, 1983.
- KAFKA, Franz. Preocupaciones de un jefe de familia. In: \_\_\_\_\_. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Manuais de zoologia. Os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- ROBERT, Marthe. *Kafka*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- WOLFE, Cary. *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010