

Mosaicos da Modernidade
A tradição dos Bestiários - de Plínio aos Bestiários modernos

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carlos Manuel Faria Barradas

MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

dezembro | 2012

Mosaicos da Modernidade

A tradição dos Bestiários - de Plínio aos Bestiários modernos

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carlos Manuel Faria Barradas

MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS

ORIENTAÇÃO

Luísa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli

CO-ORIENTAÇÃO

Maria José Pereira Rainho Craveiro

É como se o mundo de hoje fosse feito das cinzas do mundo de ontem.

Jorge Luis Borges.

Agradecimentos

*E por ela ensaiaste passos da tua arte
na esperança de que um dia, à festa plena, dentro,
a face e o andar do amigo se volvesse.*
Rainer Maria Rilke.

Nem todas as folhas de papel, até as palavras são poucas para exprimir a gratidão que sinto, por todos aqueles que, de algum modo, um pequeno gesto, um sorriso, trouxeram um pouco de consolo e de motivação.

Quero Agradecer em especial aqueles que comigo partilharam esta viagem:

À Professora Doutora Luísa Marinho Antunes Paolinelli, a minha eterna gratidão, pela orientação, pela amizade e por me receber sempre com um sorriso, pelos sábios conselhos e sugestões, por todo o seu apoio, pois sem isso a viagem nunca teria partido. Muito Obrigada.

À Professora Doutora Maria José Craveiro, pela gentileza e amabilidade que respondeu as minhas dúvidas, e pelas douradas e assertivas palavras que ajudaram a encontrar sempre ventos favoráveis para prosseguir a viagem.

A ti, Sofia Santos, pelo carinho, generosidade e amizade, pelos teus poemas. Por me teres dado luz quando a escuridão ameaçava o horizonte. Como uma estrela cadente, inesperadamente vieste em auxílio nesta viagem, eternamente grato, como o brilho das estrelas.

Aos meus queridos amigos Cláudia Neves e Juan Lira, Liliana Martins e Yan Li pelo incondicional apoio e pelas muitas conversas, e por estarem a caminhar lado a lado, nesta aventura, nascida de um livro de Tolkien. Sem vocês, a tese não seria a mesma.

Aos meus pais e ao meu irmão, e à minha família pelo seu amor incondicional e aquele sorriso que faz nascer fadas. E pela amabilidade de deixar o quarto imaculado durante estes meses, e o meu irmão, por me facilitar completamente o uso do computador.

A ti, F., e as palavras não chegam...

Aos amigos e colegas de mestrado e licenciatura e aqueles rostos tão familiares que, não tão presentes, me acolheram sempre com amabilidade.

Resumo

Com base na ideia de que nenhum gênero literário permanece inalterável e pode renascer num determinado espaço e tempo, problematizamos a questão de um gênero literário medieval, o bestiário, e a sua continuidade na modernidade e pós-modernidade. Parte-se para o estudo do gênero tendo como princípio e ponto de partida a temática animal, que inclui tanto os animais reais como os fantásticos, como parte fundamental e necessária que distingue este gênero literário.

Das primeiras formas de culto e simbolismo animal aos primeiros naturalistas e enciclopedistas traçamos uma rede de ligações que culminará com o nascimento dos bestiários na Idade Média, nos quais os animais são fonte de explicação do Universo, como símbolo e alegoria para instruir os homens nas verdades de Cristo e nas falsidades do Demônio.

Por fim, ao chegarmos à modernidade, no séc. XX, propomos a análise da obra *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges, e *Bestiário*, de José Alberto Oliveira um autor português, para nos ajudar a compreender em que moldes os bestiários modernos renascem.

Palavras-Chaves: Bestiário, Animais, Alegoria, Símbolo, Borges, José Alberto Oliveira.

Based on the idea that any literary genre can reborn on na certain space and time, that we problematized the issue of a medieval literary genre the Bestiary, and the continuity in modernity and post-modernity. We start the study of the genre on the animal, bothe real and fantastic, as an element that is the main subject that distinguishes this literary genre.

From the earliest forms of worship and animal symbolism, to first naturalists and encyclopedists, we traced na network of connections that will culminate in the birth of the bestiaries in the Middle Ages, in which the animal as source of explanation of the universe as a symbol and allegory ofr instruct men in Christ's truths and the falsehoods of the devil.

Finally, as we reach the modernity, XX century, we propose na analysis of the work, "*The Book of Imaginary Beigs*" by Jorge Luis Borges, and a portuguese author, José Alberto Oliveira's *Bestiary*, to help us understand what forma the modernn bestiaries reborn.

Keywords: Bestiary, Animals, Allegory, Symbol, Borges, José Alberto Oliveira.

Índice

Introdução.....	6
1ª Parte – Dos Primórdios.....	10
1.1 Origens, Significados e Recepção	10
1.2 O Amanhecer do Animal.....	11
1.3 Os Primeiros Naturalistas	16
2ª Parte – Do Nascimento ao Esquecimento	25
2.1 O contexto Judaico-Cristão	25
2.2 Bestiários Medievais: Do Physiologus aos Bestiários.....	28
2.3. Primeiras Evoluções do Bestiário.....	52
3ª Parte – Do Bestiário Reencontrado	58
3.1 O Renascer das bestas	62
3.2 Jorge Luís Borges e as Narrativas de Ontem.....	66
3.3 O Bestiário de José Alberto Oliveira.....	96
Conclusão	117
Bibliografia.....	122

Introdução

Estudar a temática animal, tanto os seres reais como fantásticos, foi uma tarefa que sempre nos cativou e motivou, não só pela temática em si, mas porque esta adivinhava-se ser uma viagem longa e desafiante.

A reflexão sobre os animais prende-se com a universalidade, já que a sua história está presente na memória dos Homens, e possibilita a oportunidade única de estabelecer contacto com sabedorias e doutrinas antigas amadurecidas pela experiência de povos e culturas. Estas abrem-nos o livro da história e possibilita a grande viagem iniciática no mundo dos significados e das representações.

Escolhida a temática principal, os animais fantásticos, decidimos estabelecer horizontes de estudo, espaços narrativos que podíamos trabalhar, pois, o universo animal revela-se vasto e profícuo, manifestando-se num número infinito de formas e expressões. Procurámos, por isso, estudar um género em particular, que possui uma estrutura e conteúdo que se desenvolvem em função da explicação do animal ao homem. Este género inscreve-se num dado momento da história humana, herdeiro de doutrinas e sabedorias que se fundem pela vontade do homem, é conhecido por *Bestiário*.

O título do nosso trabalho expressa a vontade de estudar o género e, ao mesmo tempo, clarifica o objetivo de encontrar pontes de ligação e traços de diferenças na longa tradição dos bestiários da antiguidade aos nossos dias, *Mosaicos de Narrativas: A Tradição dos Bestiários — de Plínio aos Bestiários da Modernidade*.

Usamos o mosaico, um termo geralmente associado à arte, para explicar a relação com a literatura, pois o nosso trabalho encontra essencialmente o animal que povoa as narrativas e procura morada nas palavras em diferentes desenhos. O mosaico mostra-se como uma imagem fragmentada, plural, que se decifra e compreende no todo, mas a revelação não é total e finita, pois múltiplas imagens podem ser sugeridas, e nós próprios, leitores, somos cocriadores dessas mesmas imagens.

O *bestiário*, como procuraremos refletir no nosso trabalho, é um género essencialmente narrativo associado ao escriba ou ao monge copista que pacientemente recria as imagens dos seres que descreve.

Cada herança que um dado autor recebe é parte de uma tradição maior, uma tradição que não se quer estanque, mas sim dinâmica. Precisamente Daniela Marcheschi apresenta-nos esta ideia de tradição que constrói em contínuo, já que, segundo a autora:

“contempla, conseqüentemente, a presença de uma dimensão ulterior, que consente uma tal profundidade espacial e temporal de visão, juízo, recomposição e acção histórica e literária, que cada autor autêntico tem a oportunidade e a capacidade de colher livremente todas as experiências capazes, segundo a sua opinião, de potenciar os significados e as valências expressivas, formais da sua própria experiência.”¹

Neste sentido, procuraremos neste estudo refletir sobre o bestiário não como um género estático, sem capacidade de renovar o seu discurso, mas sim partindo do princípio de que é um género dinâmico, como explica G. P. Caprettini,

“não é um género literário imóvel: a sua história reflecte-se na história da organização do saber, numa determinada estrutura socioeconómica.”²

Estas afirmações de Caprettini e Marcheschi deixam antever uma reflexão dinâmica de um género medieval capaz de renascer e se recriar em novos contextos estéticos. Com efeito, é legítimo perguntar se houve um renascer do género durante a modernidade? Se sim, em que consiste a receção dos bestiários na modernidade, que conceito guardam os autores e leitores de um género milenar? Serão os escritores modernos capazes de (re)encontrar no bestiário um género capaz de renovar o discurso literário? Com efeito, terá o renascimento do bestiário coincido com algum movimento cultural ou estético?

Laurent Jenny escreveu que a obra literária entra sempre em realização, transformação e transgressão face aos modelos arquétipos.³ Pergunta-se se haverá por parte dos escritores da modernidade uma preocupação em seguir de forma rígida as convenções do género ou haverá uma total desconstrução do mesmo, adaptando-se a obra a um tipo específico de leitor.

Estas serão as perguntas essenciais que procuraremos responder a seu devido tempo e conforme a reflexão e os conhecimentos que iremos adquirir ao longo da

¹ Daniela Marcheschi, *Prismas e Poliedros, Escritos de Crítica e Antropologia das Artes*, trad. Luísa Marinho Antunes e Fernando Figueiredo, 1ª edição, Funchal, Atlândida Editores, 2004, p. 88

² “Alegoria”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.3, 1994, p. 257.

³ Cf. “A Estratégia da Forma”, «Poétique, revista de teoria e análise literária», *Intertextualidades*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 5.

dissertação. Neste sentido, para poder refletir de uma forma mais aturada e objetiva, dividimos o nosso trabalho em três partes.

Na primeira parte do trabalho, encetamos a nossa dissertação tentando compreender o que é o bestiário, recorrendo a dicionários temáticos e de linguística, para formar uma “ideia” orientadora para o trabalho. Ainda nesta primeira parte, abordamos o tema sob o ponto vista antropológico, tentando compreender como é que o animal era representado pelos primeiros homens, e como os rituais e representações de animais selvagens e domésticos, eram vistos como manifestações do divino.

Esta herança terá eco nas primeiras grandes civilizações do mundo antigo, por isso, procuraremos, sucintamente, dar exemplos da civilização Indiana, Egípcia e Helénica, sobre as representações dos animais, no plano simbólico e divino, com especial enfoque no trabalho realizado por Plutarco em *Ísis e Osíris*.⁴

Continuamos esta nossa primeira parte do trabalho, analisando duas perspetivas das grandes figuras do mundo antigo que os críticos destacam no que diz respeito ao conhecimento animal, por um lado, Aristóteles, que lançou as primeiras bases da taxionomia dos animais, e da necessidade de entender os animais de uma forma empírica e racional, e por outro lado, Plínio, que surge como herdeiro do conhecimento greco-latino, na medida em que, enquanto naturalista, dedicou vários livros da sua enciclopédia, *História Natural*, aos animais, sobretudo aos fantásticos, aos seres paradoxais dos mitos aos relatos fantasiosos de animais exóticos.

Neste sentido, na segunda parte deste trabalho, a nossa reflexão inicia-se pela análise do contexto judaico-cristão, ou seja, a conquista progressiva da doutrina cristã no mundo antigo e a reapropriação de toda uma tradição simbólica das antigas religiões à luz dos ensinamentos cristãos.

Com efeito, procuramos refletir atentamente sobre o *Physiologus*, o *Naturalista*. O livro servirá de base para o nascimento de obras que se intitulam por Bestiários. Logo, iremos apresentar os primeiros bestiários franceses que servem de exemplo enquanto género literário, nomeadamente os bestiários de Phillipe de Thaün, Gervaise, Guillaume le Clerc, Pierre de Beauvais, para percebermos em que estrutura os bestiários canónicos se fixarão enquanto género literário.

⁴ *Ísis e Osíris Os mistérios da Iniciação*, tradução Jorge Fallorca, edições Fim de Século, 2001.

Terminamos este capítulo mencionando os bestiários do século XIII, nomeadamente, o bestiário de Richard de Fournival e de Leonardo Da Vinci, como exemplos da evolução do género, de forma a conseguirmos refletir e demonstrar que o género não é estático, mas dinâmico.

Na terceira e última parte, procuramos saber se o bestiário foi reencontrado pelos poetas e porquê. Para isso optamos por analisar a importante obra de Jorge Luis Borges, *O Livro dos Seres Imaginários*, e o livro de um autor português, José Alberto Oliveira, *Bestiário*. Se Borges dispensa qualquer apresentação, pela sua obra, pelo escritor reconhecido e a importância que tem na literatura universal, já o autor português obriga a uma pequena introdução, apesar das tentativas através da editora de obter conhecimentos bibliográficos ter sido infrutífera. Conta-se alguns livros publicados por José Alberto Oliveira⁵ desde 1992 na editora Assírio & Alvim, como por exemplo, *Por Alguns Dias* (1992), *O Que Vai Acontecer?* (1997), *Mais Tarde* (2003), *Nada Tão Importante Que Não Possa Ser Dito* (2007), *Tentativa e Erro* (2011). Também traduziu uma obra de Charles Simic, *Previsão do Tempo para Utopia e Arredores*.

Ambas as obras, apesar de criadas em épocas diferentes, aparecem no panorama editorial entre o ano de 2004 e 2009, e desta forma cremos que a nossa análise não só possa contribuir para a problemática deste género na modernidade, mas também possa oferecer um possível contributo para uma reflexão sobre o surgimento destas obras no panorama literário português.

No que diz respeito à metodologia utilizada, apesar das barreiras que ainda existem devido à insularidade, procuramos sempre pesquisar no intuito de fundamentar o nosso pensamento nas autoridades científicas nos mais diversos assuntos. Porém, nem sempre foi possível consultar determinados livros, no entanto não achamos que a nossa reflexão fique diminuída, apenas se deve referir o facto de que muitos destes livros se encontravam longe, e muitas vezes esgotados.

Procuramos as informações em bibliotecas públicas reginais e arquivos, e a internet constituiu como ferramenta fundamental para a pesquisa de livros, em bibliotecas online de diversas universidades e em bases de dados que muitos sites forneciam ao investigador, para que a nossa investigação fosse a mais apurada possível.

⁵ José Alberto Oliveira é natural de Souto da Casa, Fundão, mas vive em Lisboa. Médico Cardiologista de formação, poeta, publica o seu primeiro livro de poemas em 1992, na editora Assírio & Alvim.

1ª Parte – Dos Primórdios

1.1 Origens, Significados e Recepção

Ao refletir sobre o significado das palavras, o investigador consegue construir um conhecimento mais total e abrangente do universo de estudo a tratar. Deste modo, o primeiro contacto com uma palavra pode revelar-se essencial, expandindo ou fechando o nosso universo de estudo. Primeiramente, neste contexto, o nosso objetivo será situar e conhecer os diferentes níveis de significação atribuída à palavra “bestiário”, tanto em enciclopédias como em dicionários temáticos.

O termo “bestiário” (“*bestiary*”, “*bestiaire*”, “*bestiario*”) provém do latim *bestiarîus* (*a, um*), *de bestia*. O vocábulo “bestiário” tanto servia para designar aqueles que lutavam com as bestas nas arenas dos anfiteatros romanos, como os escravos e prisioneiros que seriam devorados por elas. Este termo servia também para designar o recinto do circo romano onde se guardavam as feras. Pensamos que este último significado esteja em consonância com a significação dada no campo da literatura. Não será o bestiário o recinto de papel, no qual os homens guardavam as bestas que povoaram o mundo, desde sempre, no seio da humanidade?

Na literatura, o vocábulo “bestiário” serve para designar certas obras medievais realizadas na Europa durante os séculos XII e XIV d.C. Este género literário foi particularmente popular neste continente, tendo as obras sido largamente traduzidas. Com efeito, grande parte dos bestiários deriva da tradição literária medieval. Estes tinham como principal *leitmotiv* o mundo natural, mais precisamente o reino animal. Porém, os bestiários de então, como nos explica Manuel Gandra, “jamais intentaram constituir-se como textos científicos”, e apenas são concebidos como “coletâneas de descrições breves de toda a sorte de animais.”⁶

Em termos de estrutura, o bestiário consiste numa lista de animais, os quais eram descritos em prosa ou em verso, incluindo representações do homem e do seu comportamento. É na descrição do comportamento que está subjacente a alegoria e o

⁶ *Portugal Sobrenatural*, 1ª Edição, Vol.1, Lisboa, Ésquilo, 2007, p. 535.

simbolismo animal como veremos posteriormente. O objeto dos bestiários podia dividir-se em dois grupos: os reais (*Natura*) e os fantásticos (*Mirabilia*) e funcionavam como exemplos para a “classificação ética dos tipos humanos.”⁷ Daí o cariz didático dos bestiários, tanto no exemplo da conduta dos seres humanos, como também na transmissão de conhecimentos da hermenêutica cristã e medieval.

No decorrer das nossas investigações, as leituras apontam para o texto redigido em grego, *Physiologus*⁸, como o texto protótipo que irá influenciar e inspirar os bestiários produzidos na Europa durante os séculos XII a XIV, como, por exemplo, os de Phillippe de Thaön, Gervaise, Guillaume le Clerc, Richard de Founival.

1.2 O Amanhecer do Animal

A ideia de mosaico serve de metáfora para caracterizar as diversas e múltiplas vozes que exploram e retrataram a relação homem/animal durante a história do homem, antes de chegarmos ao texto grego *Physiologus*, base e tronco de um género de literatura que irá influenciar toda a Idade Média. As mais variadas formas de expressão humana, que representam o homem em luta ou harmonia com os animais, encontram nos bestiários o seu retrato. Deste modo, cremos ser importante para este estudo a análise diacrónica, privilegiada por Pierre Lévêque, como matéria que decifra as “linhas de força no interior de singularidades cambiantes”⁹, de forma a perceber que peças subsistiram e foram importantes para o conhecimento animal anteriores ao *Physiologus*.

O relacionamento do homem com o animal está em consonância com as primeiras manifestações do sobrenatural no *homo sapiens*, desde os primórdios da sua evolução. O desenvolvimento intelectual e físico do homem paleolítico revelou-se importante para a conceção do imaginário, assim como também moldou as primeiras

⁷ *Op. cit.*, p. 535.

⁸ Michael J. Curley (trad.), *Physiologus*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

⁹ *Animais Deuses e Homens, O imaginário das primeiras religiões*, Lisboa, Edições 70, 1985, p.192.

formas de culto.¹⁰ Com efeito, os animais são os mais representados nas pinturas rupestres. Pierre Lévêque apresenta as razões dessa representação:

“[...] o predomínio explica-se facilmente pelo modo de vida dos paleolíticos, que deviam aos animais de grande porte o essencial da sua alimentação e vestuário. Com eles se têm de confrontar nos perigos da caça; são eles que melhor encarnam as forças vivas da floresta, da natureza, enquanto os vegetais estão praticamente ausentes desta decoração”¹¹.

Resumindo, na arte rupestre o elemento humano e o animal misturam-se, entrelaçando-se em figuras antropomorfas e zoomorfas que representam as manifestações vitais e fecundas das várias forças da natureza «fantasmática» que garantem o equilíbrio no Universo:

“Animais, mães de fecundidade, senhores dos animais constituem um bloco estreitamente unido, como estrutura e reação em cadeia, dos poderes que asseguram, de forma ilusória, a reprodução da sociedade, poderes do impulso vital que o homem fixa e torna presentes mediante a sua representação.”¹²

No período neolítico, as relações entre os animais selvagens e o homem ir-se-ão modificar com a domesticação dos animais, contudo, a ideia dos deuses animais ainda subsistia no espírito de algumas comunidades. Com efeito, o cada vez mais importante culto prestado aos animais domésticos, com um lugar especial na conceção de fertilidade/fecundidade no quotidiano do homem, irá renovar a ideia da relação com os animais, sobretudo os grandes animais cornuptos (touro, carneiro, veados).¹³

Poderemos supor que a tradição oral das histórias de animais cuja origem data do paleolítico e neolítico tenha nascido desta conjugação de misticismo, de simbologia religiosa, com a realidade e as atividades económicas que ligam o homem de forma recíproca com o animal. Os primeiros mitos e textos antigos, como, por exemplo, a epopeia de Gilgamesh¹⁴, o mito de Hércules e de Cúchulainn na Irlanda, até os próprios

¹⁰ Pierre Lévêque explica que o triunfo do *homo sapiens* sobre o *homo Neandertal*: “verificou-se, em todos os domínios, um incomparável desenvolvimento que levou a que se falasse de uma progressão logarítmica na evolução das técnicas: estruturas de habitação, trabalho da pedra e do osso para fabricar utensílios, armas, adornos, emprego de materiais corantes, aparecimento das primeiras obras plásticas...É a evolução da aparelhagem cerebral que explica este avanço, a que está em causa é o crescimento do córtex que adquire volume e peso relativamente ao «cérebro-repeliliano» - comum a todas as ordens animais superiores desde os répteis.”, *Op. cit.*, p.17.

¹¹ *Idem*, p.18.

¹² *Idem*, pp.21-22.

¹³ Cf. *Idem*, pp. 35-45.

¹⁴ Cf. José María Blásquez, Jorge Martínez-Pinna e Santiago Montero, *Historia de las Religiones Antiguas, Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 31.

deuses, como por exemplo Zeus, que se metamorfoseia em animal com o objetivo de se unir com os seres mortais, refletem as antigas reminiscências das formas de união bestiais entre os animais e homens.

Nas sociedades sem escrita, muito da simbologia e das histórias dos animais chegaram através da tradição oral. Com efeito, serão as primeiras civilizações com um sistema de escrita, nomeadamente as civilizações indianas (asiática), egípcia e helénica, que irão fazer com que toda uma herança de simbolismo animal não caia no esquecimento.

Provavelmente o texto mais antigo sobre os animais chega-nos da Índia sob a fórmula das fábulas védicas, o *Panchatantra*. O *Panchatantra* é constituído por cinco livros, com fábulas sobre animais, que serviam para educar os príncipes indianos, de forma a ensinar-lhes a manter uma boa conduta na vida.¹⁵ A transmissão de conhecimentos através de histórias simples e bem construídas, nas quais o animal assume o papel central, torna-se parte do conhecimento iniciático do homem. As fábulas védicas, de tradução em tradução, proliferaram e difundiram-se por todo o mundo antigo. As civilizações egípcias e helénicas não foram exceção. Muitos teóricos, ao estudarem as fábulas de Esopo (620 a.c-560 a.c), creem que algumas destas fábulas terão origem indiana.

Na civilização egípcia, o culto dos animais é evidente pela quantidade de registos arqueológicos, físicos e documentais que persistiram até aos dias de hoje. Os egípcios sublimavam em rituais e na representação icónica do quotidiano a importância que os animais representavam nas suas vidas. Exemplo disso, à semelhança da civilização indiana/asiática, concebem os deuses com cabeças de animais: Toth, por exemplo, tal como a ave Íbis, ou o boi Ápis, e ainda o chacal que representava o deus que guiava os mortos ao submundo Anúbis, eram representados com cabeças de animais.¹⁶

Leibniz afirmava que «as línguas são o melhor espelho da mente humana», sendo a escrita dos antigos egípcios, o hieróglifo, uma escrita pictórica e simbólica que demonstra bem a importância que os animais adquiriam na estrutura linguística e

¹⁵ *The Panchatantra, A collection of Ancient Hindu Tales*, ed. Johannes Hertel, Cambridge Massachusetts, Harvard University, 1908.

¹⁶ Cf. Nicholas J. Saunders, *Os Espíritos dos Animais, Sacrifício, Ritual e Mito de Diversas culturas e Épocas*, trad. Maria Filomena Duarte, s.l, Temas e Debates, 1997.

comunicativa dos egípcios. Precisamente, Plutarco em *Ísis e Osíris*, apresenta-nos o testemunho da importância do animal na escrita dos egípcios:

“Os egípcios desenhavam um gavião para representar a palavra *Deus*, o ódio era simbolizado pelo peixe por causa do mar, como dissemos, e o hipopótamo representava a violência impudica, por segundo se diz, este animal, depois de matar o pai, viola a mãe e junta-se a ela.”¹⁷

Atente-se à ideia aqui presente de assimilação simbólica do comportamento animal para inferir deste os valores positivos negativos na construção de uma determinada palavra. Plutarco, na tentativa de perceber os mistérios das iniciações religiosas egípcias, refere um aspeto do simbolismo animal egípcio que será importante para se compreender de que modo determinada característica física ou comportamental dos animais sugere ao ser humano imagens do divino:

“Também existe uma certa razão para se venerar o crocodilo. Com efeito, diz-se que é a imagem de Deus, por ser o único animal que não tem língua. Efectivamente, a razão divina não tem necessidade de articular sons para se manifestar: ‘Avançando *por um caminho silencioso, conduz todas as coisas mortais de acordo com a equidade*’.”¹⁸

Os animais que são úteis ao homem também merecem veneração por parte dos egípcios. O filósofo grego refere-se à ave Íbis, que destrói os répteis venenosos, ensinando que em caso de uma mordedura mortal se deve proceder a uma lavagem curativa e também fazer clisteres. Por isso, os sacerdotes egípcios purificam-se nas águas nas quais a ave bebe, pois a ave apenas bebe água pura, e, como nos explica Plutarco, a “[...] localização das suas patas em relação ao bico, forma um triângulo equilátero.”¹⁹ Por fim, relacionam as cores da ave com as três faces da lua. O animal ensina e ajuda o homem no quotidiano, nos cuidados médicos, no ritual sagrado, a entender as formas geométricas, a matemática, a lógica, e os ciclos da natureza que influenciam os seres vivos.

Plutarco não se cinge só à explicação dos diversos símbolos e rituais do Egipto, também os compara com o que é praticado na Grécia, sublinhando que “também os gregos, nas imagens pintadas dos seus deuses, se serviram muitíssimas vezes de

¹⁷ *Ísis e Osíris Os mistérios da Iniciação*, trad. Jorge Fallorca, Edições Fim de Século, 2001, p.43, v. 32.

¹⁸ *Idem.*, p.92 v.75.

¹⁹ *Ibidem.*, p.92 v.75.

semelhanças do mesmo gênero.” Desta forma, o filósofo helénico refere as estátuas dos deuses gregos, como a escultura de Zeus sem orelhas, na ilha de Creta, a qual justifica que “não fica bem ao chefe e soberano de todas as coisas, não saber nada valendo-se dos homens”, a estátua de Atena, a qual tem um dragão aos pés, e a de Afrodite, que possui uma tartaruga, para deles extrair um valor moral, pois as virgens precisam de ser guardadas, e, pela mesma ordem, as mulheres casadas devem viver uma vida recatada no silêncio das suas casas.²⁰

É justamente da cultura helénica que nos surge outro grande exemplo de como os homens se serviam dos animais como símbolo e, ao mesmo tempo, eram fonte divinatória e presságio para quem soubesse interpretar os misteriosos comportamentos dos animais. Neste sentido, o poeta Homero, na epopeia *Ilíada*, no canto XII, quando os Troianos estão a vencer as hostes dos Aqueus, introduz na ação a presença de uma águia que luta contra uma enorme cobra vermelha:

“ É que sobreviera uma ave quando queriam atravessar,
Uma águia de voo sublime sobrevoando a hoste pela esquerda,
que nas garras levava uma monstruosa cobra vermelha,
ainda viva e aguerrida, que não desistia de lutar:
pois contorcendo-se para trás mordeu no peito,
perto do pescoço, quem a segurava; e a águia,
com dor, deixou a cobra cair ao chão no meio da turba,
e com um grito voou para longe com a rajada de vento.” Canto XII, v. 200-207.

Ao assistir a esta luta entre a Águia e a Cobra, prontamente interpreta a presença de dois animais no campo dos batalha como sinal de que os Troianos, apesar de a vitória sobre os Aqueus poder estar garantida, devem ter cuidado porque a cobra, que representa os Aqueus, representa o infligir de pesadas e desnecessárias mortes ao Troianos se estes os continuarem a perseguir até as naus, e, por fim, diz:

“ Esta seria a interpretação de um advinho, que no ânimo
tem conhecimento de portentos e no qual o povo confia.” Canto XII, v. 228-229.

A imagem da Águia e da Serpente é um motivo presente no imaginário de todos os povos, como nos explica Rudolf Wittkower:

“Fights between eagles and snakes have actually been observed, and it is easy to understand that the sight of such a struggle must have made an indelible impression

²⁰ Cf. *op. cit.*, p. 93 v.75.

upon human imagination in its infancy. The most powerful of birds, was fighting the most dangerous of reptiles. The greatness of the combat gave the event an almost cosmic significance.²¹

Os animais, como símbolos e fonte de sabedoria, povoaram o pensamento de todos os povos, e muito do imaginário, da simbologia, das alegorias criadas sobre os animais, como Rudolf Wittkower defende, são também fruto de contactos e de trocas entre os povos, mas devemos procurar entender cada representação no contexto em que surgem.

1.3 Os Primeiros Naturalistas

A herança greco-latina deixou à cultura ocidental no que diz respeito aos animais, não apenas a carga simbólica e mitológica, mas também a compreensão racional das forças da natureza pelo caminho da filosofia. Contudo, temos de recuar no tempo, a um período anterior a Plutarco, no qual o homem poderá ter dado os primeiros passos na ciência natural.

Um grande número de estudiosos, historiadores, geógrafos, poetas e pensadores refletiram sobre os animais. As histórias um tanto fantásticas de Heródoto (484-425 a.C), descrições maravilhosas da Índia por Ctesias de Cnido (séc. 5 a.C), e Xenofonte (430-354 a.C), Megástenes (350-290 a.C), que viajou pela Índia, ou (em) Platão no livro *Timeu*, provam o interesse pela flora e os animais, e pela sua relação com o homem. Centraremos, contudo, a nossa visão em Aristóteles, dado que este recolheu no seu tratado *História dos Animais* muito do vasto conhecimento que já existia no mundo antigo.

Aristóteles (384-322 a.C.) escreveu sobre as mais variadas áreas do conhecimento humano. Da retórica à poética, filosofia, lógica, física, política, também dedicou o seu conhecimento à natureza, em particular ao mundo animal. Como nos sugere A. L. Peck, podemos dividir em três grandes blocos os tratados naturais de Aristóteles, *História dos Animais* (*Historiae animalium*) (X livros), *A Geração dos*

²¹ *Allegory and the Migration of Symbols*, New York, Thames and Hudson, 1987, p.16.

Animais (De Generatione Animalium) (V livros), *Partes dos Animais (De Partibus Animalium)* (IV livros).²²

O tratado *Historiae animalium* servirá de pilar orientador para os estudos ecológicos posteriores de Aristóteles que, como salienta A. L. Peck, tem uma importância primordial: “the first attempt in Europe to observe and describe in a scientific way the individual living object.”²³

No tempo de Aristóteles não podíamos ainda considerar a ecologia como uma ciência autónoma, mas apenas como uma disciplina subjacente a outras áreas do saber.²⁴ Com efeito, Aristóteles concebe os três passos essenciais que se devem percorrer num tratado científico que se quer credível: a recolha dos dados, comparação e, por fim, a análise.

Como afirma M. de Fátima Sousa e Silva, Aristóteles detém um vasto conhecimento sobre o que foi escrito sobre a Natureza no mundo antigo, nomeadamente “os geógrafos do século V a.C. (Ctesias, em particular), os filósofos pré-socráticos, os autores de tratados hipocráticos, bem como os historiadores (Heródoto, entre outros) e o próprio Platão”. O conhecimento das fontes permite a Aristóteles comparar os dados transmitidos com as informações e verificações recolhidas pelo próprio, levando-o a denunciar a inverosimilhança de um facto, ou a falta de credibilidade de um determinado relato.

É importante referir que a recolha de informação por parte de Aristóteles, no que diz respeito aos animais, não se cinge apenas aos sábios. Os pescadores e pastores também têm uma palavra a dizer, pois são profissões privilegiadas no que toca à interação com os animais. Há que salientar que o conhecimento oral e tradicional dos animais é entendido por Aristóteles como informação.²⁵

Aristóteles começa por dar uma visão global do Reino Animal, sugerindo a classificação dos animais em grupos de acordo com a sua forma, modo de vida, a

²² Podemos ainda inferir que, *De Anima*, *De incessu animalum*, *Parva Animalia*, *De motu animalium* serão tratados que complementam e estendem o estudo dos três grandes tratados zoológicos de Aristóteles. Estudiosos como A. L. Peck e P. Louis consideram que a obra *História dos Animais*, tinha objetivo de catalogar e registar o maior número de espécies, que, posteriormente, nos livros *Partes dos Animais* e *Geração dos Animais*, Aristóteles irá desenvolver e aprofundar. Cf. Aristotle, *Parts of Animals*, with an english translation by A. L. Peck, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, MCMLXI, Introduction.

²³ “Introduction”, *op cit*, p.11.

²⁴ Maria de Fátima Sousa e Silva define ecologia, “ como saber que especula sobre a relação entre as espécies animais e os fatores ambientais que as rodeiam (...)”, in Aristóteles, *História dos Animais*, Tomo II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Biblioteca dos Autores Clássicos, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006, p.5.

²⁵ Cf. *Idem*, pp. 15-18 e 20.

comparação e relação entre os animais, e uma descrição dos seus hábitos. Aristóteles introduz a forma humana, aquela sobre a qual detemos mais conhecimento, como ponto de comparação com os restantes animais.

A seguir, o sábio do Liceu divide, assim, os animais em vários grupos: vivíparos e ovíparos, quadrúpedes, peixes, serpentes e aves. Este descreve, compara e relaciona os órgãos internos e outras partes constituintes dos animais, tais como corpo, fibra, ossos, bicos de aves, pelos, gordura, membranas, carne, cornos, leite. Também Aristóteles diferencia os animais com sangue dos animais sem sangue, nomeadamente os crustáceos e insetos.

São os livros VIII e IX que Aristóteles dedica inteiramente aos animais. Nestes dois livros, descreve os hábitos dos animais conhecidos e observados durante a investigação, a descrição dos hábitos alimentares, as migrações, saúde e as doenças que afetam os animais como também a relação e influência que o clima exerce sobre os animais. Aristóteles continua no nono livro a descrição das espécies e a relação amigável ou hostil que estabelecem na natureza. O filósofo descreve as características dos alimentos dos animais e o modo como os procuram. Por fim, dedica parte do estudo ao conhecimento das abelhas.²⁶

Não são as conclusões obtidas por Aristóteles sobre os animais que mais interessam aos investigadores, já que tais conclusões tornaram-se ultrapassadas pela evolução das teorias naturais que permitiram afirmar a Zoologia e Biologia como ciências autónomas, e cujo mentor teórico será Charles Darwin.²⁷ No entanto, segundo D'Arcy W. Thompson, a sua importância foi muito superior: “[...] he made a Science of natural knowledge, and set it once for all within the realm of Philosophy.”²⁸

Este tratado exemplifica bem as características do pensamento aristotélico, a ideia de “unidade e divisibilidade”, como escreve José Acácio A. de Castro:

²⁶ Cf. *History of Animals in Ten Books*, trad. Richard Cresswell, London, George Bell and Sons, 1878.

²⁷ Sobre este assunto, torna-se pertinente a citação de Charles Singer que nos explica, “By reason partly of extraneous interpolation, but doubtless also through a lingering credulity from which even philosophers are not immune, we find in Aristotle many a strange story. The goats that breathe through their ears, the vulture impregnated by the wind, the eagle that dies of hunger, the stag caught by music, the salamander which walks through fire, the unicorn, the mantichore, are but a few of the “Vulgar Errors” or “Received Tenents” (Sir Thomas Browne has it) which are perpetuated, not originated, in the *Historia Animalium*”. in “After Aristotle”, by Charles Singer in *The Legacy of Greece* edited by R. W. Livingstone, Oxford, University Press, 1921, p.160.

²⁸ “Natural Science”, in *The Legacy of Greece* edited by R. W. Livingstone Oxford, University Press, 1921, p.155.

“ [...] de cada elemento da taxionomia constituir uma unidade, mas simultaneamente uma unidade decomponível em parte autónomas, que permite estabelecer uma articulação de géneros, espécies, indivíduos e partes funcionais de cada indivíduo, sem que o todo perca a sua coerência nem cada elemento da sua identidade.”²⁹

De facto, de acordo com José Acácio de Castro, Aristóteles concebe o cosmos no seu todo, tudo na natureza tem uma determinada função, demonstrando “a convicção de que tudo na Natureza tem um fim, uma causa final, para qual tudo deverá convergir ontologicamente, e sem a qual não se pode ter uma perspetiva gnoseológica globalizantes”.

Aristóteles mostra ao mundo algo de novo, “a apresentação do primeiro sistema coerente de compreensão racional do mundo animal”. Esta nova abordagem do mundo natural é diferente dos seus mestres pela “pretensão de cientificidade, mesmo no sentido moderno, positivo do termo, afastando-se decididamente das abordagens simbolizantes e mesmo míticas ainda presentes em Platão, particularmente no *Timeu*”. Desta forma, Aristóteles defendia que, para concebermos qualquer teoria sobre a realidade natural, seria necessário ao investigador uma descrição exaustiva dos dados empíricos.³⁰ De facto, Aristóteles parece ter sido o primeiro a considerar a investigação da natureza e dos seres vivos de forma mais extensa e com um nível de sucesso que só foi suplantada no século XVI.

Antes de qualquer referência a outros autores clássicos, temos que mencionar o antigo aluno de Aristóteles e principal elo de ligação com a escola de pensamento aristotélico, Teofrasto (372-287). Podemos considerar Teofrasto o herdeiro direto de Aristóteles, ao aplicar e aprofundar de uma forma mais completa o método filosófico às ciências naturais criado pelo Sábio do Liceu, ou seja, a observação, descrição e catalogação das mais variadas espécies plantas. Desta forma, Teofrasto contribuiu para o conhecimento racional da biologia, descrevendo e registando as plantas que habitavam o seu mundo, à semelhança do que realizou Aristóteles, no que dizia respeito ao conhecimento animal.³¹

²⁹ “Fontes do Naturalismo Antoniano, A metodologia antoniana e as abordagens de Aristóteles, Plínio, e Isidoro de Sevilha”, in *Atas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho, 8º. Centenário do Nascimento de Santo António*, Vol.1, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1996, p.337.

³⁰ Cf. *Idem*, p.337-338.

³¹ Charles Singer explica-nos que os trabalhos de Aristóteles estão “perdidos ou então sobreviveram alguns meros fragmentos corrompidos” Cf. “After Aristotle”, in *The Legacy of Greece* edited by R. W. Livingstone, Oxford, University Presse, 1921, p.176

Depois da morte de Teofrasto, o método científico formulado por Aristóteles, particularmente na biologia e nas ciências em geral, entra em declínio, e como explica Charles Singer, a ciência perde aquele sentido último do conhecimento que procura entender o homem em interação com o mundo natural, apenas para interessar como um método subserviente a disciplinas práticas.

Contudo, não podemos afirmar que há um corte profundo com a escola de pensamento aristotélico, ou o esquecimento sobre tudo o que tinha sido considerado pelos gregos até então, como explica o estudioso, principalmente os autores romanos, que obrigatoriamente nos seus estudos faziam menção aos filósofos gregos, pois estes, por muitos séculos, nas suas palavras foram: “[...] the main conduit of the ancient teaching and observations on natural history.”³²

Com efeito, apesar de haver uma pequena regressão ou esfriamento do pensamento e do método científico, não deixa de haver autores romanos que almejam, nas suas obras, a um conhecimento abrangente e profundo sobre as coisas do mundo. É o caso, a título de exemplo, de Crateuas, um autor muito apreciado pelos romanos, ou Celsos, que elaborou trabalhos na área da medicina, anatomia e fisiologia, e ainda Rufus de Efésios, que praticou a dissecação em animais, e Dioscórides e os seus tratados sobre farmacologia e medicina.

Dos autores greco-latinos mencionados, nenhum conseguiu ter uma obra tão vasta e tão abrangente, só comparada com a de Lucrecio (faleceu 55 a.C)³³ e Dioscórides (50-60 d. C)³⁴, nos mais variados campos do conhecimento como Plínio, o Velho (23-19 d.C).³⁵

Plínio é herdeiro de um estilo que se popularizou entre os sábios romanos, o enciclopedismo, ou seja o interesse de compilar nos livros todo o conhecimento do cosmos. Esta forma de escrita foi fixada por Cato de Censor e Varrão³⁶ e, mais tarde, aprofundada por Lucrecio, na medida em que este segue as ideias base da filosofia epicurista, a qual defendia que a felicidade do homem dependia do conhecimento empírico e abrangente das leis que regem o universo. O conhecimento torna-se fonte e

³² Cf. *Ibidem*, p.176.

³³ Mais conhecido por ter escrito um importante tratado intitulado *De Rerum Natura, A Natureza das Coisas*.

³⁴ Escreveu importantes tratados no campo da botânica, tendo como grande obra *De Materia Medica*.

³⁵ Para uma biografia de Plínio o Velho, v. John F. Healy, *Natural History, A Selection*, s.l, Penguin Books, 1991, pp. ix-xl.

³⁶ Marco Terrêncio Varrão.

meio para a felicidade do homem, e quanto mais vasto for o conhecimento do cosmos, mais o homem é livre para alcançar a felicidade. Neste aspeto, Plínio e Lucrécio partilham das mesmas ideias, como nos explica John F. Healy: “Both wish to explain the universe and its phenomena in rational terms and to free minds of men from fear through a greater understanding of the world.”³⁷

A obra de Plínio, *História Natural*, está alicerçada numa estrutura baseada no saber cumulativo, ou como nos refere José Acácio A. de Castro, o “critério primordial consiste precisamente numa espécie de exaustão do saber acumulado, independentemente de questões metodológicas ou dos princípios de organização deste mesmo saber.”³⁸

A enciclopédia *História Natural* de Plínio é constituída por trinta e sete livros. Segundo a organização proposta por John F. Healy, a enciclopédia de Plínio está divididos em oito grandes temas, «O Universo e o Mundo» (Livros, II-VI), «Zoologia» (Livros, VII-XI), «Botânica» (Livros, XII-XVIII), Medicina (Livros, XX-XXIX), «Magia» (Livro, XXX), «As Águas» (Livro, XXXI), «Peixe e Criaturas Aquáticas» (Livro, XXXII), e por fim, «Minério e Minerais», (Livros, XXXII-XXXVII).

A estrutura da *História Natural* demonstra bem a conceção aglomerante do conhecimento enciclopédico: o objetivo da criação de um livro de referência sobre os mais variados temas do conhecimento humano. Contudo, apesar de haver por parte de Plínio a procura do conhecimento empírico, a *História Natural* é marcada pela “ingenuidade empirista tão característica do espírito romano.”³⁹, na opinião de José Acácio A. de Castro.

Esta ingenuidade empirista está patente no conhecimento que Plínio desenvolve em relação à zoologia. No que diz respeito a esta área do saber, Plínio dedica cinco livros ao conhecimento do homem e dos animais. O livro VII é consagrado ao homem, o livro VIII aos animais terrestres, em contraste com o livro IX, dos animais aquáticos e marinhos, e o livro X às aves. Por fim, o livro XI é dedicado aos insetos, em especial às abelhas.

Nos livros dedicados à zoologia, é a figura de Aristóteles que domina, dado que as suas obras são incontornáveis e grande parte da fonte de inspiração para Plínio, ao

³⁷ *Op. cit.*, p. xvii.

³⁸ *Op. cit.*, p.338.

³⁹ *Idem*, p.339.

ponto de afirmar que Aristóteles é «l’homme le plus savant en toute science».⁴⁰ Plínio fundamenta o seu conhecimento na maioria das vezes no filósofo grego no que diz respeito à taxionomia dos animais, ou seja, procura descrevê-los e subdivide-os em grupos, tal como Aristóteles, muitos anos antes, fez em *História dos Animais*.

Plínio constrói a sua própria hierarquia do mundo natural, colocando o Homem no topo da hierarquia da criação. No livro dedicado aos animais terrestres, Plínio divide-os em animais exóticos e em animais domésticos ou autóctones. No livro IX, Plínio divide os seres aquáticos em dez categorias, nas palavras de E. de Saint-Denis: “1° couverts de cuir et de poils; 2° couverts de cuir seulement; 3° couverts d’écaille; 4° couverts de pierre dure; 5° crustacés; 6° pourvus de coûtes et de piquants; 7° munis d’écailles; 8° vêtus d’une peau rugueuse; 9° vêtus d’une peau molle; 10° sans peau.”⁴¹

No que se refere às aves, Plínio sugere várias formas de organização, dividindo as aves consideradas grandes e forte, das outras pela constituição das patas. Plínio subdivide ainda as espécies de aves que fornecem presságios pelo seu canto e outras pelo seu voo. No mesmo livro, o autor romano procura saber quais são as aves migratórias e quais são os locais para onde as aves migram. Por fim, o autor concebe uma nova classificação para as aves nos seguintes termos: aquelas que mudam de cor e as aves que alteram a voz. Da mesma forma, inspira-se em Aristóteles para a construção do livro dedicado às abelhas, no qual descreve a organização das abelhas, a sua hibernação, as origens do mel, as colmeias, as rainhas, os ferrões das abelhas⁴².

Se há por parte de Plínio o mérito de “grouper et composer les observations qu’Aristote a parsemées dans les livres VI, VIII et IX de *l’Histoire des Animaux*, et accessoirement dans ses autres traités”, nas palavras de Saint-Denis, não podemos considerar Plínio como fiel seguidor do modelo de conhecimento natural iniciado por Aristóteles.⁴³ Isto porque apresenta um conhecimento animal baseado nas fábulas e nos mitos, como nos explica A. Ernout:

“ [...] que le Stagirite écarte ou ne mentionne que pour les réfuter (...) et Pline rapporte à son tour, avec une complaisance plus ou moins avouée. On retrouve lá

⁴⁰ *Apud* Pline L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre VIII, Introduction, Texte Établi, Traduit et Commenté par A. Ernout, Paris, Société d’Édition « *Les Belles Lettres* », 1955, p.6.

⁴¹ “Introduction” in *Histoire Naturelle*, Livre IX, Texte Établi, Traduit et Commenté par E. de Saint-Denis, Paris, Société d’Édition « *Les Belles Lettres* », 1955, p.8.

⁴² Cf. *Op. cit.* pp.8-9.

⁴³ “Introduction”, *Histoire Naturelle*, Livre IX, Texte Établi, Traduit et Commenté par E. de Saint-Denis, Paris, Société d’Édition « *Les Belles Lettres* », 1947, p.9.

un trait que j'ai déjà signalé, sa crédulité et son amour de l'étrange et du merveilleux.”⁴⁴

Revelar-se-á importante este fascínio de Plínio pelo maravilhoso, no sentido em que grande parte da tradição em relação às criaturas fantásticas será transmitida através da *História Natural*.

Em *História Natural* concentram-se duas formas de discurso no que diz respeito ao conhecimento da zoologia, como defende José Acácio A. de Castro: “Na «História Natural» convivem as descrições analíticas de Aristóteles com os mais arcaicos mitos e fábulas.” A inclusão das fábulas, mitos e histórias da tradição oral por parte de Plínio foram consideradas “do ponto de vista sistemático e científico, um claro retrocesso em relação a Aristóteles”, no sentido de que o conhecimento empírico fica esbatido pelo gosto do autor pelos *mirabilia*,⁴⁵ chegando a observar que na natureza nada do que havia era incrível. A admiração de Plínio pelos *mirabilia* pode ser encarada como reflexo do gosto geral dos sábios romanos pelos prodígios e o maravilhoso, como explica Robert Schilling.⁴⁶ Ao mesmo tempo, temos de acrescentar a influência dos trabalhos de Ctésias (séc. 5 a.C) e Mesgástenes (350-290 a.C), pois, nas suas obras, descreviam as raças monstruosas que habitavam as regiões mais remotas e exóticas da antiguidade, mais precisamente a Índia, povoada de animais monstruosos. A. Ernout enumera as criaturas terrestres fantásticas que Plínio nos dá a conhecer na sua obra:

“[...] amphibène, basilic, catoblépas, crocotte, corocotte et leucrocotte, dragon, loup-garou, léontophonon, mantichore, achlis; nous aprenons des traits d'intelligence de l'éléphant, de générosité du lion, de férocité du tigre, de fidélité du chien, d'esprit d'imitation des singes, qui en se perpétuant jusqu'à nos jours maintiendront l'image idéalisée de ces animaux.”⁴⁷

No que diz respeito às aves, Plínio não se esquece de incluir algumas aves fantásticas como a Fénix, ou relatos fantásticos de ataques e combates de aves mitológicas. De igual modo, num mar desconhecido rodeado de mitos e de mistérios, Plínio descreve algumas bestas monstruosas, tais como baleias, peixe-serra, lagostas e

⁴⁴ “Introduction”, *Histoire Naturelle*, Livre VIII, Texte Établi, Traduit et Commenté par A. Ernout, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1955, p.6.

⁴⁵ José Acácio A. de Castro, *op. cit.* p.338-339.

⁴⁶ “Introduction”, *Histoire Naturelle*, Livre VII, Texte Établi, Traduit et Commenté par Robert Schilling, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1955, p.XII.

⁴⁷ A. Ernout, *op. cit.*, p.8.

atuns do Oceano Índico, nereidas, homens marinhos, tritões, elefantes e carneiros do Atlântico.⁴⁸

Convém ainda acrescentarmos ao nosso estudo o modo como Plínio trata a espécie humana. O autor romano, à semelhança com o que acontece com os animais, não efetua qualquer esforço para definir e descrever as características “normais” dos homens. O seu olhar detém-se exclusivamente nos homens com características extraordinárias. Daí o relato de várias raças de homens, como por exemplo os *Astomi*, *Trispithami*, *Albanians*, *Abarimon*, gigantes da etiópia, andróginos.⁴⁹

Plínio, de acordo com alguns estudiosos, ao incluir, no seu compêndio sobre o conhecimento natural grande parte do saber relacionado com o maravilhoso, tenta completar o trabalho de Aristóteles. Assim compreende-se a seleção e descrição de determinadas espécies singulares que completariam as descrições de Aristóteles.⁵⁰ Como afirma José Acácio A. de Castro,

“«História Natural» pode ser considerada a obra clássica mais importante no que se refere à recolha do material empírico e imaginário incorporado nos «mirabilia», que tanto viriam a representar no fecundo diálogo que a medievalidade estabeleceu entre o sagrado e o profano.”⁵¹

O que destaca a importância da obra de Plínio, lembrado e estudado por muitos autores como por exemplo Solino (séc. III), que na sua obra *Collectanea rerum memorabilium* resumiu a obra de Plínio, autor dos *Collectanea rerum memorabilium*. A obra de Plínio é intemporal, nas palavras de Charles Singer:

“ Read throughout the ages, alike in the darkest as in the more enlightened periods, copied and recopied, translated, commented on, extracted and abridged, a large part of Pliny’s work as gradually passed into folk-keeping, so that through its agency the gipsy fortune-teller of to-day is still reciting garble versions of the formulae of Aristotle and Hippocrates of two and a half millennia ago.”⁵²

⁴⁸ *Histoire Naturelle*, Livre X, Texte Établi, Traduit et Commenté par E. de Saint-Denis, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1955, pp.7-8.

⁴⁹ Cf. Jonh Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, NewYork, Syracuse University Press, 2000.

⁵⁰ John F. Healy, *Pliny the Elder, Natural History, A Selection*, s.l, Penguin Books, 1991, p. xxiv.

⁵¹ José Acácio A. de Castro, *op. cit.* p.339.

⁵² Cf. Charles Singer, “After Aristotle”, in *The Legacy of Greece* edited by R. W. Livingstone, Oxford, University Presse, 1921, p.185.

2ª Parte – Do Nascimento ao Esquecimento

Como se referiu, percebe-se que a visão do animal como símbolo e força sobrenatural existe já nos primórdios da humanidade e das primeiras civilizações. Esta visão simbólica está profundamente conotada com as primeiras manifestações do divino. Um conhecimento que será transmitido pela oralidade e fixado na escrita em fórmula de fábulas.

As primeiras religiões servem-se dos animais para deles extrair conhecimentos que ajudem o homem a perceber os fenómenos da natureza e do seu quotidiano. As religiões politeístas, gregas e egípcias, como Plutarco nos dá a conhecer, mostram semelhanças a nível simbólico, bem como reminiscências do culto ancestral dos animais e as uniões zoomórficas.

Aristóteles, que concebe o universo no seu todo, considerando a existência de uma ordem natural das coisas, aplica o método filosófico/científico ao conhecimento natural, e, por conseguinte à zoologia na sua *História dos Animais*. O seu texto consagra grande parte da observação aos animais e à taxionomia das espécies, trabalho nos que continuará a ser constantemente aprofundado em seus trabalhos posteriores.

Em suma, parece que convergem no mesmo espaço duas formas de explicar a natureza dos animais: a simbólico-religiosa e a racional iniciada por Aristóteles na tentativa de racionalizar o conhecimento natural, em claro afastamento das descrições algo incertas e maravilhosas dos mitógrafos e geógrafos gregos, principalmente na figura de Ctesias e Megástenes. Esta herança, repleta de símbolos e conhecimento filosófico sobre os animais, irá refletir-se no compêndio de Plínio, *História Natural*.

Assim, será importante problematizar o conceito de herança, sugerido por Jacques Le Goff, como transmitido pela religião judaico-cristã, no que diz respeito à simbologia e ao conhecimento animal.

2.1 O contexto Judaico-Cristão

Por volta dos séculos I e II d.C há um crescimento exponencial do cristianismo que se estenderá, como escreve Brian Wilson, “desde a ponta oriental da bacia do

Mediterrâneo – Palestina e Ásia Menor – até Espanha e norte de África”⁵³. Nesta primeira fase, o cristianismo primitivo caracteriza-se pelo sincretismo, misturando os gentios as práticas pagãs com os ritos cristãos. Estas práticas sincréticas em nada questionavam os conceitos originais da palavra de Cristo, apenas davam outro sentido simbólico às práticas pagãs. De facto, a capacidade do cristianismo em readaptar tradições pagãs, evitando o conflito com os pagãos, subvertendo a situação, ajudou a tornar o cristianismo a religião principal.

Nestes primeiros anos do cristianismo assiste-se, como Brian Wilson defende, a um sincretismo que se ia desenvolvendo nas mais diversas culturas, e por outro lado, este mesmo sincretismo criou nos primeiros teólogos e filósofos cristãos um forte desejo de unificação e homogeneização da doutrina cristã.

A introdução do cristianismo na Grécia faz com que pela primeira vez duas grandes tradições filosóficas entrem em contato: a tradição de base cristã, o judaísmo, e a antiga filosofia grega, com uma grande influência no pensamento no mundo antigo. A partir desse encontro ocorrerá no cristianismo, segundo Brian Wilson, “um sincretismo intencional.” E o autor continua, defendendo que a divergência entre a filosofia judaico-cristã e grega, se deve essencialmente ao que diz respeito à “visão do mundo”, ou seja, “As visões do mundo surgem porque a maioria dos seres humanos possui uma necessidade instintiva de conhecer o seu lugar – física e metaforicamente – no cosmos.”⁵⁴

Neste sentido, duas formas de pensamento entram em conflito. A filosofia judaica concebia a ideia do afastamento entre Deus e os homens, inserindo-se na visão cosmológica da criação. Assim, independentemente do sofrimento e do mal que existia na terra, o mundo material seria e será sempre uma dádiva de Deus, e algo de benéfico para a humanidade.⁵⁵ Posição contrária tinham os pensadores gregos. Essencialmente influenciados pela filosofia de Platão acreditavam que a natureza do homem era simultaneamente divina e material estando profundamente ligados com o divino, e qual o homem desejaria unir-se a Deus.⁵⁶ Estas duas correntes do pensamento acabariam por

⁵³ *Cristianismo*, Lisboa, Edições 70, 2009, p.28.

⁵⁴ *Idem*, p.33

⁵⁵ *Idem*, pp. 33-37.

⁵⁶ *Cf. Idem*, p.34.

se harmonizar, nascendo deste profundo debate os próprios fundamentos da Igreja Cristã em Roma.

Com efeito, há na Alta Idade Média, no campo literário, filosófico e teológico, uma ideia de herança e génese, ou, como nos explica Ernest Robert Curtius, “recepción y (como) transmutación”⁵⁷, na qual a Igreja será a principal responsável na figura dos seus pensadores. O termo herança faz sentido neste contexto, como Jacques Le Goff explica:

“herança obriga a um esforço, para aceitá-la, para modificá-la ou para rejeitá-la, quer a nível coletivo quer a nível individual. [...] Isto é particularmente verdadeiro para a sociedade cristã (e é de crer que o seja também, por exemplo, para a sociedade muçulmana) pois que o cristianismo se expande por mundos que trazem culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais do que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertence exatamente aos estratos antigos.”⁵⁸

Segundo Le Goff o, “Baixo-império transmitiu à Idade Média, vocabulários, versos mnemotécnicos, etimologias (falsas), florilégios — uma elementar utensilagem mental e intelectual. É a cultura das citações, dos trechos escolhidos, dos *digest*”⁵⁹. Ao mesmo tempo, nesta época muitas obras surgiram fruto da receção de ideias que o Baixo-império legou aos pensadores da Alta Idade Média. Uma receção que será alvo de transmutação, como Ernst Robert Curtius escreve:

“puede significar empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido, pero puede ser también un erudito afán de alegar materiales (la enciclopedia de San Isidoro y la de Rabano Mauro), un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una dopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental.”⁶⁰

À semelhança da capacidade de adaptação da mensagem cristã em variados contextos, o empréstimo ou a reinterpretação da filosofia grega por parte dos primeiros pensadores cristãos, a filosofia antiga emprestará os mecanismos de interpretação da natureza aos eruditos cristãos. O conhecimento zoológico sofrerá uma certa atrofia e decadência, já que a herança que os sábios da Idade Média recebem dos conhecimentos

⁵⁷ *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (México), 1976, p. 39.

⁵⁸ *O Maravilhoso no Quotidiano Medieval*, tradução António José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 2010, pp.16-17.

⁵⁹ *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. 1, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p.152.

⁶⁰ Ernst Robert Curtius, *op. cit.* p. 39.

naturalísticos é uma herança pobre, na perspectiva de Jacques Le Goff, fruto de dissecação e empobrecimento do pensamento da arte greco-romanas:

“ Não é tanto Plínio nem a Estrabão – já inferiores, de resto, a Ptolomeu – que pedem o saber geográfico, mas mais a um medíocre compilador do século III- o início da decadência -, Julianus Solinus, que à Idade Média legou um o mundo de prodígios e de monstros: as *Maravilhas do Oriente*. A imaginação e a arte, na verdade, ganhariam nisso aquilo que a ciência perdeu.”⁶¹

2.2 Bestiários Medievais: Do *Physiologus* aos Bestiários.

Antes de desenvolver o nosso pensamento sobre o *Physiologus*, importa compreender de que forma foi recebida a herança naturalística pelos sábios cristãos. A concepção que o homem medieval tinha da natureza, influenciada pelo surgimento e a estrutura do *Physiologus*, será um importante catalisador para o nascimento dos bestiários enquanto género que surge para responder às necessidades culturais de uma época.

O género literário não aparece isolado do seu tempo, já que existe um contexto estético, um espírito de uma época que propicia o aparecimento de determinados géneros, em determinadas épocas da história humana. Compreender o aparecimento das enciclopédias medievais e dos bestiários, em particular, é entender, antes de mais, o espírito de uma época.

A descrição do objeto empírico formulada por Aristóteles foi esquecida e desenvolveram-se outras formas de explicação da Natureza com a Idade Média, fruto da herança medíocre dos sábios romanos. O homem medieval não consegue explicar o mundo pela simples observação das propriedades do universo, já que a explicação se encontra oculta aos seus olhos, devendo este procurar entender as relações no domínio da percepção sensível.⁶²

O homem medieval procurava ver para além do espelho da realidade as verdades ocultas que se escondem nos objetos do quotidiano, como nos explica Huizinga:

“ De nenhuma outra verdade era o espírito medieval mais consistente do que da frase de São Paulo aos coríntios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc*

⁶¹ *Op.cit.*, pp.151-152.

⁶² Cf. Philotheus Boehner, Etienne Gilson, *História da Filosofia Cristã*, Tradução e notas de Raimundo Vier, 4ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, 1970.

autem facie ad faciem [Porque agora vemos através de um espelho, obscuramente; mas depois veremos face a face]. A Idade Média nunca esqueceu que todas as coisas serão absurdas se o seu significado se limitar à função imediata e à sua fenomenalidade e se, pela sua essência, não alcançar um mundo além deste. Esta ideia de um significado mais profundo para as coisas correntes é-nos familiar independentemente das concepções religiosas (...).⁶³

O grande espelho que ocultava obscuramente as verdades divinas, o grande reservatório de símbolos que o homem medieval, sedento de santidade, almejando encontrar Deus, procurava compreender, era a natureza.⁶⁴ Com efeito, podemos identificar três domínios no qual o homem medieval procurava explicar a natureza: o “simbolismo-alegórico”, a analogia e a etimologia.

De acordo com Eco, o espírito do homem medieval resume-se à “visão simbólica-alegórica do universo”⁶⁵, sendo o Universo o princípio que une as diversas e diferentes formas no mesmo espaço, sendo um todo indivisível e uno, em particular a Natureza, livro último da criação de Deus, fonte interminável de símbolos para o homem. Assim crê Umberto Eco, afirmando que mundo do homem medieval era:

“ [...] povoado de significados, reenvios, sobre-sentido, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão, porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior.”⁶⁶

O recurso ao simbolismo mostra uma atitude do homem medieval que pretende ser um prolongar da atividade mitopoética dos autores da antiguidade Clássica, ou seja, a recriação de novos mitos ou reformulações simbólicas sob um novo olhar cristão, reavivar e recriar o sentido maravilhoso das culturas greco-latinas, no «ethos» cristão.

O «ethos» cristão predomina no simbolismo medieval, um simbolismo que se centra na figura de Deus, da Bíblia e Cristo. Como defende Huizinga, é nesta tríade que se cristaliza todo um sistema de figuras simbólicas, que o homem medieval relaciona ou das quais extrai os significados ocultos. Em Deus nada se exclui, dado que segundo o pensamento cristão, até a mais humilde das criaturas tem o seu valor no universo simbólico medieval, pois nada é vazio de sentido.

⁶³ *O Declínio da Idade Média*, Braga, Editora Ulisseia, 1996, p. 210.

⁶⁴ *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol.2, 2ª Edição, Editorial Estampa, 1995, p. 95.

⁶⁵ *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p. 68.

⁶⁶ *Idem*, p. 69.

No universo simbólico tudo se corresponde num equilíbrio perfeito. O caos não existe, tudo está em ordem e como deve de ser, pois tudo no universo corresponde a uma realidade espiritual superior. Eco considera a ideia de uma “polifonia do pensamento”, e Huizinga tinha comparado a visão medieval simbólica a um caleidoscópio, uma espécie de massa desordenada na qual de muitas partículas nasce uma bela figura. Eco explica que o símbolo medieval é:

“ [...] o modo de acesso ao divino, mas não é epifania do numinoso nem nos revela uma verdade que possa ser dita só em termos de mito e não em termos de discurso racional e a sua missão (a do discurso simbólico) é precisamente tornar evidente, no momento em que aparece disdascalicamente e propedeuticamente útil, a própria inadequação o próprio destino (darei quase hegeliano), a ser infirmado por um discurso racional posterior”⁶⁷

Uma outra forma de leitura da natureza, associada ao simbolismo, é frequentemente usada por parte dos homens da Idade Média. Muito ao gosto do espírito medieval, o modo de interpretação alegórica surge como peça que ajuda, na perspectiva de Huizinga, o “pensamento simbólico a exprimir-se”; no entanto esbate a força do mesmo, substituindo a ideia viva por uma figura.⁶⁸

Entende-se por alegoria o que diz alguma coisa, mas quer dizer outra, subtendendo uma lição moral. Caprettini fala-nos da alegoria,

“desde as suas remotas origens seja a um modo de expressão seja a um modo de interpretação; do ponto de vista da produção de um texto, a alegoria apresenta-se dentro do processo narrativo como uma concatenação de metáforas destinada a tornar acessível a uma imaginação concreta um conceito intelectual abstrato; em contrapartida, do ponto de vista da descodificação de um texto, ela identifica-se com a técnica de extrair as noções (metafísicas) implícitas num complexo de imagens”⁶⁹

No fundo, a alegoria encena um jogo hermenêutico entre o texto e o leitor, cabendo a este decifrar o conceito que está subentendido no texto, o principal “vetor” que liga dois mundos, por vezes opostos ou em conflito, organizando as suas relações. A alegoria que encena tanto o processo criativo, recetivo e de produção, de igual modo, também é funcionante enquanto técnica de leitura, de interpretação e de escrita dos processos hermenêuticos de um determinado texto.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 76.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 213.

⁶⁹ “Alegoria” in Enciclopédia Einaudi, vol.3, 1994, p. 250.

O conhecimento moderno distingue, no séc. XVIII, a partir de Goethe, alegoria de símbolo. Neste sentido, Huizinga distingue símbolo como a relação misteriosa entre duas ideias ou dois elementos, numa relação mais profunda com o espírito, enquanto alegoria dá forma visível as conceções e relações do símbolo, num nível mais superficial e material.⁷⁰ Eco lembra que tendemos a identificar símbolo com o prático e alegoria com o ensinamento didático.

Apesar de a distinção ente símbolo e alegoria ser clara para os estudos modernos, o mesmo não acontecia na época medieval, pois estes dois conceitos aproximam-se, quase diluindo-se como sinónimos, não sendo clara a sua distinção. Por conseguinte, Eco refere-se à problemática entre símbolo e alegoria como apresentando uma indistinção, pois dos textos da antiguidade clássica à época medieval, os autores orientavam-se pelo princípio de *aliud dicitur, aliud demonstratur*, “ideia que é comumente etiquetada, quer como alegorismo quer como simbolismo.”⁷¹

Eco refere que o homem medieval usava as palavras simbolizar e alegorizar como se fossem sinónimos, pois, como já referimos anteriormente, para o pensamento medieval era difícil a distinção entre símbolo e alegoria, segundo o estudioso, “tanto a antiguidade e a Idade Média, tinham mais ou menos explicitamente clara a diferença entre uma alegoria *produtiva* ou poética, e uma alegoria *interpretativa* (que podia ser atualizada, quer em textos sagrados, quer em textos profanos.)” Desta forma, achamos pertinente utilizar a expressão de Eco “simbólico-alegórico” para caraterizar o entendimento que o homem medieval detinha da natureza. Neste sentido, Caprettini explica que esta prática

“ordena símbolos, que são unidades conexas em via transcendente com outras unidades incognoscíveis se não por via mediata; a alegoria é um modo de representar e ordenar estes símbolos, através de enunciados e papéis em que se reconhece, se adivinha a ‘ideia’ [...] a alegoria coloca-se verticalmente como um modo de ordenar elementos do transcendente com elementos do perceptível.”⁷²

A explicação alegórica-simbólica da natureza não estaria completa sem mencionar o papel da analogia como forma de explicação da natureza na época

⁷⁰ *Op.cit.*, p.213

⁷¹ *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p.72.

⁷² “Alegoria” in *Enciclopédia Einaudi*, vol.3, 1994, p.262.

medieval. Para explicar a essência de uma identidade temos que dela conhecer o seu referente análogo, ou seja, corresponder um ser a outra realidade semelhante para compreendermos a universalidade da sua função. Uma analogia entre dois elementos diferentes não precisa de um conhecimento científico, ou de provas para explicar esta relação (muito à semelhança do símbolo); no entanto, para compreender a analogia, tem de compreender em si outras formas de conhecimento. Philotheus Boehner e Etienne Gilson, em *História da Filosofia Cristã*, apresentam o seguinte exemplo:

“O exemplo clássico deste modo de raciocinar é a descrição do homem como um microcosmo, um universo em miniatura, estruturado em analogia ao macrocosmo ou grande universo: sua carne é a terra, seu sangue a água, seu hálito o ar, é o fogo. Sua cabeça é redonda como a esfera celeste; nela brilham duas luzes, à semelhança do sol e da lua; suas sete aberturas correspondem aos setes tons da harmonia da esfera celeste.”⁷³

Neste exemplo, o corpo do homem surge como alegoria do universo, por encontrarmos referências entre os elementos do cosmos com as partes e órgãos do corpo, subentendo conhecimentos esotéricos e hermenêuticos, no princípio da correspondência, *Quod superius est sicut quod inferius, et quod inferius est sicut quod superius*. O que está em cima é como o que está em baixo, e o que está em baixo é como o que está em cima.

O homem medieval tendia igualmente a explicar a natureza através da etimologia. Esta ciência, baseada na definição das palavras, relacionada com a retórica e a gramática clássica, terá como percursos na Idade Média S. Isidoro de Sevilha e Rabano Mauro. Para a mentalidade medieval, o conhecimento das coisas não estava na classificação sistemática, porém, e segundo Philotheus Boehner e Etienne Gilson, a explicação das coisas encontrava-se no “conhecimento das forças místicas, ocultas em seu nome.”⁷⁴ Nesta perspectiva, e segundo Le Goff o:

“ [...] simbolismo medieval começava, também ao nível das palavras. Nomear uma coisa era já explicá-la. [...] As *res* e os *verba* não se opõem, uns são símbolos os símbolos das outras. Se a linguagem é, para os intelectuais da Idade Média, um véu que cobre a realidade, é também a chave, o instrumento adequado dessa realidade.”⁷⁵

⁷³ *Op. cit.* p.280.

⁷⁴ *Idem*, p.280.

⁷⁵ *A Civilização do Ocidente Medieval, op. cit.*, p.94.

Destaca-se na Idade Média a grande enciclopédia de Isidoro de Sevilha *Etimologias*, (ferramenta fundamental na explicação do universo), na qual se relacionava os nomes dos animais ao segredo das suas essências e forças místicas.

*

Para compreendermos o surgimento do Bestiário no contexto literário europeu da Idade Média, é necessário contextualizar e situar o surgimento de uma obra que irá cativar, desde logo muitos leitores, *Physiologus*. Por volta do século II e III d.C., em Alexandria, surge o texto genésico, arquétipo que servirá de base para variados géneros literários medievais, tais como o lapidário, herbário e o bestiário, permitindo, pela inspiração e imitação, a continuidade do género enciclopédico medieval.

Obra tão lida como a Bíblia, traduzida em várias línguas a partir do início da Idade Média. Temos como prova desta popularidade através das traduções datadas do séc. IV-V d. C. da versão grega do *Physiologus* em etíope, siríaca, árabe, arménia, georgiana e a tradução latina que influenciará a Idade Média Ocidental.

Cada obra que nasce é filha da sua época. O *Physiologus*, que significa *O Naturalista* não é exceção, já que nos primeiros séculos da era cristã, o cristianismo surge rodeado por uma diversidade cultural imensa, na qual, como já se afirmou, predomina o sincretismo natural entre os primeiros cristãos. Nesta perspetiva, Michael J. Curley defende que o *Physiologus* é o resultado do sincretismo que se espelha no imenso folclore e lendas, como também da pseudociência comum as diferentes culturas, tais como a Grega, Romana, Egípcia, Hebraica e Indiana.⁷⁶ Já Caprettini sustenta que o *Physiologus* é produto de “ [...] uma síntese cultural da ciência e da religião oriental, [...] maturados no ambiente alexandrino, centro de uma escola exegética cristã.”⁷⁷

Resta lembrar que Alexandria era um local onde se vivia num ambiente fecundo e estimulante do ponto de vista cultural, no qual as antigas tradições e as novas formas de pensamento se relacionavam.⁷⁸ Por conseguinte, é em Alexandria que se funda uma das primeiras e mais importantes escolas de pensamento cristão, a famosa escola de Alexandria, de Clemente e Orígenes, na qual a interpretação greco-cristã da alegoria irá

⁷⁶ Cf. “Introduction”, *Physiologus, A Medieval Book of Nature Lore*, London, University of Chicago Press, 2009, p. xxi.

⁷⁷ *Op. cit.*, p.257.

⁷⁸ Cf. *Medieval Latin and French Bestiaries*, s.l, The University of North Carolina Press, 1962, p. 17.

ganhar espaço na compreensão das escrituras.⁷⁹ A obra *Physiologus* exemplifica bem a conceção alegórica de Orígenes, explorando, como explica Curley, “[...] correspondences between the phenomenal world of nature and its heavenly archetype, of which it has a likeness (*similitudo*).”⁸⁰

Nenhum estudioso chega à conclusão de quem é o autor do *Physiologus*, ou quem é realmente o Naturalista, porém McCulloch explica o seguinte:

“ “the naturalist”, was probably originally used to indicate the pagan author of a work in which were found the characteristics (Φυσιολόγος) of the various animals, and only later was the name applied to the book itself. When the allegories were added by a Christian writer they influenced both the final choice and the description of the contents.”⁸¹

Porém, os estudiosos não deixam de referir nomes para o suposto autor de *Physiologus*, como por exemplo, Pedro de Alexandria, São Basílio de Cesareia, João Crisostomo, Atanásio de Alexandria, Santo Ambrósio e Jeronimo. De igual forma, podemos encontrar traços de semelhanças entre os trabalhos de Hermes Trismegisto, Opiano, Timóteo de Gaza, ou Tatiano, o Assírio, ou o trabalho egípcio de *Hieroglyphica* de Horapollo, dando conta de alguns dos animais descritos pelo *Physiologus*.

A estrutura do *Physiologus* ajuda a compreender em que consiste o bestiário, pois compreender a fonte/modelo no qual os bestiários se irão inspirar, tornando-se mais clara a evolução do texto base até ao bestiário medieval. A versão através da qual procuraremos exemplificar esta estrutura tem como base a tradução realizada por Michael J. Curley, da versão Y, latina, do *Physiologus* preparada por Francis Carmody.⁸²

Nesta tradução do *Physiologus* de Michael J. Curley encontramos cinquenta e uma descrições de animais, plantas e rochas. Na lista de animais incluem-se os animais terrestres, animais aquáticos, répteis e insetos:

“(I) We begin first of all by speaking of the lion; II) On the Antelope; III) On Piroboli Rocks; IV) On the Swordfish; V) On the Charadrius; VI) On the Pelican; VII) On the Owl; VIII) On the Eagle; IX) On the Phoenix; X) On the Hopoe; XI) On the wild Ass; XII) On the Viper; XIII) On the Serpent; XIV) On the Ant; XV)

⁷⁹ Cf. Michael J. Curley, *op. cit.*, p. xviii.

⁸⁰ *Idem*, p. xiv.

⁸¹ Florence MacCulloch, *op. cit.*, p. 19

⁸² *Physiologus, A Medieval Book of Nature Lore*, London, University of Chicago Press, 2009-

On the Siren and Ass-Centaur; XVI) On the Hedgehog; XVII) On the Ibis; XVIII) On the Fox; XIX); On the Peridexion Tree and the Doves; XX) On the Elephant; XXI) On the Amos the Phrophet; XXII) On the Roe; XXIII) On the Agate-Stone; XXIV) On the Oyster-stone and the Pearl; XXV) On the Adamant-Stone; XXVI) On the Othe Nature of the Wild Ass and the Monkey; XXVII) On the Indian-stone; XXVIII) On the Heron, that is, the Coot; XXIX) On the Fig Tree; XXX) On the Panther; XXXI) On the Whale, that is, the Aspidoceleon; XXXII) On the Partridge; XXXIII) On the Vulture; XXXIV) On the Ant-lion; XXXV) On the Weasel; XXXVI) On the Unicorn; XXXVII) On the Beaver; XXXVIII) On the Hyena or the Brute; XXXIX) On the Niluus; XL) On the Echinemon; XLI) On the little Crow; XLII) On the Ostrich; XLIII) On the Turtle-dove; XLIV) On the Swallow; XLV) On the Stag; XLVI) On the Frog; XLVII) On the Lizard, that is, the Salamander; XLVIII) On the Magnet; XLIX) On the Adamant-stone; L) On the Doves; LI) On the Sun-lizard, that is, the Sun-eel.”⁸³

Apesar do *Physiologus* imitar a “lista” de animais dos antigos naturalistas, esta lista não obedece a qualquer regra taxonómica. Há, no fundo, e para parafrasear as palavras de Eco, uma taxonomia “desorgânica”, pois não se verifica qualquer distinção, “entre informações controláveis e informações lendárias, e sem qualquer preocupação de sistematização rigorosa.”⁸⁴ O *Physiologus* congrega no seu âmago ciência, poesia fantástica e lições de moral cristã. A fronteira entre o conhecido e o desconhecido não existe, nem aquela admiração profunda quando o leitor se depara com a descrição de seres monstruosos, pois, nas palavras de Umberto Eco, “Tudo é conhecido na medida em que algumas longínquas autoridades já se lhe referiram, e tudo é desconhecido porque fonte de maravilhosas descobertas, e chave abóboda de restabelecidas harmonias.”⁸⁵

Na lógica do *Physiologus* toda a natureza é fruto da vontade de Deus, por mais maravilhosa ou estranha que possa parecer, nada se exclui, dado que, independentemente da forma e do comportamento dos animais, este deve ser encarado como fruto de uma realidade superior, capaz de ensinar aos homens. Neste sentido, os animais são símbolo da verdade cristã, ou do próprio redentor, as criaturas, como explica Mário Martins, assemelham-se a letras bem caligrafadas escritas pelo Criador, no grande evangelho que é este Universo, símbolo de uma doutrina divinal.⁸⁶

Atente-se à descrição presente no *Physiologus* de uma besta fantástica chamada *Echinemon*:

⁸³ *Idem*, pp. vii-viii.

⁸⁴ *Op.cit.*82.

⁸⁵ *Idem*, p. 83.

⁸⁶ “Os Bestiários” in Revista Brotéria, Vol.52, Maio, nº5, 195, p.547.

“ The is an animal called the echinemon which is hostile to the dragon. If he encounters a dragon, he goes against him and besmeared himself with mud and covers his nostrils with his tail, hiding himself and inflating himself, and thus stands against the dragon until he kills it.

Thus also did our Savior, taking on from the earth the substance of a body, that is, the body which he received from Mary, stand until he slew the intelligible dragon Pharaoh (that is the devil), who sits by the rivers of Egypt [Ez. 29:3].”⁸⁷

Esta descrição do *Physiologus* exemplifica a conceção do texto em duas partes, a descrição e comportamento do animal, e o conhecimento místico e cristão. Em relação ao papel do autor, segundo Curley resume-se a duas posições perante o texto, a primeira a de passividade, colecionando e investigando lendas que já existiam, e uma posição ativa, compondo e dando a sua interpretação, transformando o *Echinemon* em alegoria e símbolo de Cristo, através da analogia com a Bíblia, neste sentido o animal serve de fonte de conhecimento teológico.⁸⁸

É precisamente a conjugação maravilhosa das bestas e a temática cristã que tornará o *Physiologus* célebre e fonte de curiosidade e divulgação. Uma divulgação que tanto cativou os grandes teólogos da Igreja e os muitos dos seus trabalhos sobre a natureza, no âmbito da pseudociência e a pseudoteologia. Também, como faz menção Luciano Pereira, a receção alargada do *Physiologus* durante Idade Média espelhar-se-á pelas artes de então, a arquitetura, tapeçaria, mobiliário, ourivesaria, e as alfaias religiosas.⁸⁹

Há, de certa forma, uma permeabilidade na estrutura do *Physiologus* quando este é traduzido para os diferentes idiomas. Como sustenta Florence McCulloch e Michael J. Curley, o impacto na literatura começa já com as primeiras traduções do grego para aramaico, no início do século quinto, pois cada tradução era única, contendo algumas variações do original. A título de exemplo, Curley menciona a versão síria do *Psysiologus*, no qual as citações bíblicas são abandonadas, ou, mesmo na versão latina, que é caracterizada por um aumento da explicação alegórica nas descrições dos seres. Ao mesmo tempo, certas obras surgidas na Europa copiavam excertos do *Physiologus*

⁸⁷ *Op. cit.* p.54.

⁸⁸ Curley explica: “ [...] this general purpose remains clear: to conform the “facts” of the visible operations of nature to their “intelligible” archetypes in accord with Christian φυσιολογία.” in Michael J. Curley, *op. cit.* “Introduction”, p. xxv.

⁸⁹ *Os Bestiários Franceses do Século XII, Relações do Inefável*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Medievais Comparadas Portuguesa e Francesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1991, p.30

latino como autoridade em relação ao simbolismo animal, das quais Curley destaca, *Glossary of Ansileubus, Dicta Chrysostomi* ou mesmo *Theobaldus-Physiologus*.⁹⁰

Percebemos desta forma que a receção do *Physiologus*, durante a Idade Média será fruto de “liberdade de interpretação”, como o próprio *Physiologus*,

“[...] was a product of diverse tributaries, so too its branches in the course of its long journey through history never preserve the exact contours of the source. This was a book of inspiration as well as information.”⁹¹

Assim, Curley explica que “*Physiologus* became all things to all men.”⁹² De facto, foi sobretudo a capacidade da obra conseguir estabelecer um diálogo mais profundo e íntimo com o homem que favoreceu a continuação de uma tradição estabelecida pelo *Physiologus*. Pois, como defende Luciano Pereira, a obra, ao transformar o conhecimento teológico em “vivências concretas”, consegue aproximar Deus ao homem medieval e, desta forma, contribuir para a construção de toda uma veneração cristã popular.⁹³

Devido à grande variedade de manuscritos que derivaram do *Physiologus* tornou-se necessário classificar os documentos à medida que estes foram sendo descobertos. Florence McCulloch, baseando-se nos trabalhos de Montague Rodes James e Sbordone, classifica os bestiários em várias famílias, tendo assim uma base de estudo na qual se pode observar a evolução do *Physiologus* até ao bestiário.

A primeira família de manuscritos é considerada de transição, apesar de ainda na sua estrutura estarem incluídos muitos dos animais descritos na versão latina do *Physiologus*. Nesta altura é realizado um importante contributo para a evolução do bestiário, segundo Willene B. Clark e Meradith T. McMunn, quando são introduzidos excertos e paráfrases da enciclopédia de S. Isidoro de Sevilha, da mesma forma, algumas descrições de animais, sendo estas organizadas segundo bestas, aves, peixes e serpentes.⁹⁴

⁹⁰ Cf. *Op. cit.*, pp.xxvi-xxviii.

⁹¹ *Idem*, p. xxix.

⁹² *Idem*, p.xxxiii.

⁹³ “Os Bestiários Medievais Franceses: Origens e Lições de Sobrevivência” in *Animalia, Presença e Representações*, coord. Miguel Alarcão, Luís Krus e M.^a Adelaide Miranda, (Atas e colóquios ; 34), Lisboa, Edições Colibri, 2002, p.147.

⁹⁴ Cf. Willene B. Clark, Meradith T. McMunn, “*Beasts and Birds of the Middle Ages, The Bestiary and its legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, Appendix, p. 199.

Deste modo, a segunda, a terceira e quarta família de manuscritos são consideradas pelos estudiosos como bestiários. Estes documentos são datados do séc.XII ao séc. XVI, mas principalmente do séc. XIII, McCulloch explica que os capítulos duplicam, com muito mais adições e referências a S. Isidoro de Sevilha, algum material de *Collectanea rerum memorabilium* de Solino, reflexões do *Hexaemeron* de Santo Ambrósio, cópias das reflexões de Rabano Mauro, ou mesmo com a inclusão de muitos capítulos sem qualquer moral ou explicação espiritual.⁹⁵ Os bestiários da terceira e quarta família são ainda mais extensos, com a inclusão de muitas das descrições de raças fantásticas de Bernard Silvestris, Séneca e John of Salisbury.⁹⁶

É pertinente referir que a fixação do género *bestiário* está relacionado com o enciclopedismo medieval, uma tradição que, como já foi referido anteriormente, remonta a que Plínio e a outras fontes clássicas. O homem medieval também herda este gosto pela sabedoria *a cumulo*, a necessidade de compreender o mundo *in factis*, para a qual Santo Agostinho alerta. Eco considera que a tradição enciclopedista medieval também terá fonte no *Physiologus*, ou, se quisermos, exemplo. Exemplo na medida em que os enciclopedistas medievais irão introduzir a alegoria nos ensinamentos enciclopédicos, o “alegorismo enciclopédico.”

Umberto Eco explica que, não obstante muitas destas obras enciclopédicas serem explicitamente moralizantes, por outro lado, estas podem conter material não moralizante para o intérprete das Sagradas Escrituras. Ao mesmo tempo que, se algumas destas obras enciclopédicas se debruçam mais sobre os elementos maravilhosos e fantásticos, outras são mais cautelosas e limitam-se ao respeito pela observação. Desta forma, apreende-se da leitura de Eco, a ideia de evolução da composição da enciclopédia medieval ao longo da Idade Média parte de um critério de organização da enciclopédia se não casual, pelo menos ocasional, para uma organização inspirada por critérios filosóficos.⁹⁷

É nesta perspetiva que o aparecimento das enciclopédias *a cumulo* surgem em épocas nas quais, segundo Umberto Eco, “ainda não se encontrou uma imagem definitiva do mundo; por isso o enciclopedista reúne, enumera, adiciona, impellido apenas pela curiosidade e por uma espécie de humildade perante os objectos antigos.”

⁹⁵ Florence McCulloch, *op. cit.*, p. 35

⁹⁶ Cf. Willene B. Clark, Meradith T. McMunn, *op. cit.*, Appendix, p. 199.

⁹⁷ *Op. cit.*, p.84-85.

Desta forma, as várias enciclopédias medievais procuram o maior número de informações sobre o universo, constroem uma espécie de manta de retalhos, na qual cada enciclopedista pretende deixar a sua marca acrescentando mais informações aos trabalhos que já foram realizados:

“ [...] cada enciclopédia é um anão às costas dos enciclopedistas precedentes, não haverá dificuldade não só em multiplicar os significados, mas também os próprios elementos do mobiliário mundano, inventando criaturas e propriedades que servem (por causa das suas características curiosas, e tanto melhor se, como recordava Dionísio, estas criaturas forem diferentes em relação ao significado divino que veiculam) para tornar o mundo num imenso acto de fala.”⁹⁸

A lista de enciclopedistas da Idade Média é vasta, o que por si só merecia um estudo tão abrangente como a temática dos bestiários.⁹⁹ Mas destacamos como um dos mais importantes e influentes exemplos do alegorismo enciclopédico Santo Isidoro de Sevilha.¹⁰⁰ A sua obra enciclopédica *Etimologias* representa bem este género, nas palavras de Eco:

“O início parece inspirado pela divisão das artes (gramática, dialéctica, retórica, matemática, música, astronomia, mas depois, à margem do Trívio e do Quadrívio, continua com a medicina, e até se passa mesmo a considerar a lei e os tempos, os livros e os ofícios eclesiásticos, Deus e os anjos, a Igreja, as línguas as relações de parentesco, os vocábulos estranhos, o homem e os monstros, os animais, as partes do mundo, os edifícios, os campos, as pedras e os metais, a agricultura, a guerra, e os jogos, os navios, os vestidos, os instrumentos domésticos e rústicos.”¹⁰¹

⁹⁸ *Op. cit.* p.86.

⁹⁹ Sobre alguns exemplos de enciclopedistas medievais Umberto Eco escreve, “ Poderíamos citar, depois de Plínio (século II), a *Collectanea rerum memorabilium* ou *Poliphistor* de Solino (século II), o *De rebus in oriente mirabilibus* (talvez no século VII), a *Epistula Alexandri* (século VII), as *Etymologiae* de Isidoro (século VII), a miscelânea de Beda e de Beato di Liebana (século VIII), o *De rerum naturis* de Rabano Mauro (século IX), a *Cosmographia* de Aethicus Ister (século VIII), o *Liber monstrorum de diversis generibus* (século IX) as várias versões da Carta de Prete Gianni, dos início do século XII. Neste século temos a ver~soa mais conhecida do Bestiário de Cambridge, o *Didascalion* de Hugo de São Vítor, o *De philosophia mundi* de Guillaume de Conches, o *De imagine mundi* de Honório de Autun, o *De naturis rerum* de Alexandre de Neckham e, já na transição do século XII para o século XIII, o *De proprietatibus rerum* de Bartolomeo Anglico. Segue-se o *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré, s obras naturalistas de Alberto Magno, o já citado *Speculum* de Vicente de Beauvais, o *Speculorum divinatorum et quorundam naturalium* de Henrique Bate, muitas páginas de Roger Bacon e de Raimundo Lullo. Para não falar de *Milione* de Marco Polo e os seus sucessivos epígonos, como as várias versões das viagens de Mandeville ou o *Libro piccolo di meraviglie* de Jacopo di Sanseverino. Mas deveríamos citar ainda o *Trésor* e o *Tesoretto* de Brunetto Latini ou *La composizione del mondo* de Restoro d’Arezzo.” in Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p.85.

¹⁰⁰ Para um conhecimento mais aprofundado sobre Santo Isidoro de Sevilha, Cf. Ernest Brehaut, *An Encyclopedist of the dark ages, Isidore of Seville*, New York, Columbia University, 1912.

¹⁰¹ *Op. cit.* p.84

A obra de Santo Isidoro de Sevilha influenciará o nascimento dos bestiários, sendo o primeiro trabalho enciclopédico a modificar diretamente o *Physiologus*.¹⁰² Esta contribuição diz respeito à introdução da etimologia do nome do animal e a adoção de uma estrutura mais ou menos fixa, como explica McCulloch:

“[...] etymology of the animal’s name – it is almost always of fantastic composition (as, for exemple, “*Formica, eo quod ferat micas ferris*”. “The anti s thus called because it carries bits of wheat”)- followed by a short description also of na imagnate nature.”¹⁰³

Dá-se, a par de modificações estruturais, a introdução de novos animais nos bestiários e a introdução de organização taxionómica próxima das enciclopédias medievais. *De Animalibus*, por exemplo inclui, Bestas, Animais pequenos, Serpentes, Vermes, Peixes, Aves e Pequenos animais alados.

Se os textos dos bestiários latinos terão uma grande visibilidade e se disseminaram um pouco por toda a Europa, há que destacar o surgimento em França, nos séculos XII e XIII¹⁰⁴, das primeiras versões dos bestiários latinos no vernáculo francês. No entanto, a primeira tradução do *Physiologus* latino encontra-se num manuscrito datado da metade do século oitavo em inglês antigo.¹⁰⁵ A tradição dos bestiários franceses terá uma profunda e mais complexa visibilidade, na perspetiva de autores como McCulloch.

Tanto McCulloch, Curley e Luciano Baptista Pereira destacam quatro importantes bestiários como modelos protótipo do bestiário medieval: os de Philippe de Thaün, Gervaise, Guillaume le Clerc e Pierre de Beauvais.

Os bestiários de Philippe de Thaün, Guillaume le Clerc e Gervaise são escritos em verso, enquanto o bestiário de Pierre de Beauvais é escrito em prosa. Os dois primeiros bestiários merecem um especial enfoque, dado que se o bestiário de Philippe de Thaön é o mais longo dos quatro e o mais antigo, o de Guillaume le Clerc revela uma maior maturidade da escrita literária.

¹⁰² Cf. Florence McCulloch, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰³ *Idem*, p.28.

¹⁰⁴ Luciano Baptista Pereira situa o aparecimento desta obras entre 1121 e 1225. Cf. Luciano José dos Santos Baptista Pereira, *op. cit.*, p.30

¹⁰⁵ Cf. Michael J. Curley, *op.cit.*, p. xxx.

O bestiário de Philippe de Thaön¹⁰⁶ terá sido escrito, segundo os estudiosos, entre 1121 e 1152, apesar das opiniões de alguns divergirem quanto à data. Este bestiário é constituído por um total de 3194 versos com 37 capítulos. Nas palavras de Luciano Baptista Pereira é “um poema pseudocientífico, teológico e moral [...] retomam os animais (animais, aves e pedras, reais ou imaginários) presentes na tradição latina com as suas descrições, propriedades, hábitos e interpretações alegóricas.”¹⁰⁷

A obra de Guillaume le Clerc de Normandie, *Bestiaire Divin*, escrita por volta do ano de 1210, em verso octossílabo, tem cerca de 3944 versos e é o bestiário mais longo, contando com um total de vinte e três documentos escritos. Luciano Baptista Pereira destaca neste bestiário a eloquência e a originalidade do texto. Esta obra também introduz, segundo o investigador, “referências aos acontecimentos contemporâneos e exorta frequentemente o leitor (auditor) para novas leituras, relembrando o constantemente o seu objetivo didático-moral.”¹⁰⁸

Por fim, resta-nos mencionar o bestiário de Gervaise, com o menor número de versos, 1280, de entre os quatro bestiários, escrito na primeira metade do século XIII. Este bestiário limita-se a seguir o modelo do *Physiologus*, sem acrescentar originalidade ao texto.

O único bestiário em francês em prosa pertence a Pierre de Beauvais, também conhecido como Pierre le Picard¹⁰⁹. A obra data dos finais do século XIII e tem a peculiaridade de existir em duas formas, uma versão curta contendo trinta e oito descrições de animais, e uma versão mais longa contendo setenta e uma descrição de animais. A versão curta do bestiário de Pierre de Beauvais para Florence McCulloch marca o fim da tradição do *Physiologus* na França, enquanto a versão mais longa servirá de inspiração a uma nova geração de bestiários seculares.¹¹⁰

Os bestiários franceses, também conhecidos por bestiários canónicos, para além de um conteúdo literário mais complexo, apresentam como grande inovação o facto de traduzirem os bestiários clássicos em latim para o vernáculo francês possibilitando uma divulgação sem precedentes.

¹⁰⁶ Cf. Thomas Wright, *The Bestiary of Phillipe de Thaon*, London, R. and J. E. Taylor, MDCCCXLI.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p.34.

¹⁰⁸ *Idem*, p.35.

¹⁰⁹ Cahier chama-o de Pierre Le Picard, dado que a versão mais antiga do bestiário está dialeto da Picardia, o picardo, porém Gaston Paris chama-o Pierre de Beauvais. Cf. Florence McCulloch, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁰ Cf. *Idem*, pp. 63-65.

Entende-se género literário como um conceito que designa, segundo, Demetrio Estébanez Calderón,

“ [...] un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (atendiendo a las semejanzas de construcción, temática y modalidad de discurso literario) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público. [...] Dicho término se utiliza también para designar una forma artística ideal que sirve de modelo en la elaboración de textos.”¹¹¹

Consequentemente, tendo em conta a definição apresentada por Demetrio Calderón, iremos expor o nosso pensamento em três partes: primeiramente, descreveremos as semelhanças de construção dos textos, em segundo lugar, a temática e, por fim, a modalidade de discurso literário, com a finalidade de refletir sobre a teorização o bestiário enquanto género literário.

Neste sentido, o texto elaborado por Luciano Baptista Pereira revela-se de uma importância relevante, pois o investigador reflete, de igual modo, sobre a questão do bestiário enquanto género literário, de modo especial, os bestiários franceses, ou canónicos. Tentaremos complementar e introduzir outras reflexões para deste modo podermos ter uma visão da estrutura do bestiário mais ampla, baseando os nossos exemplos no bestiário de Phillipe de Thaün, traduzido por Thomas Wright¹¹², e o bestiário de Gervaise, organizado por Paul Meyer.¹¹³

Luciano Baptista Pereira salienta que os autores dos bestiários quando os escrevem, têm presente a noção de tipo de texto.¹¹⁴ Neste sentido, há a noção por parte dos autores do bestiário de um modelo base de texto o qual irão tentar imitar.¹¹⁵ Os bestiários canónicos revelam uma necessidade primordial em se fundamentar e respeitar o modelo. Há como que uma ligação umbilical com o modelo histórico perene. Por exemplo, no bestiário de Gervaise, o autor menciona as referências que utiliza na sua obra:

“De illuec fu estraiz li nomenz
Elui qui les bestes descrit

¹¹¹ “Géneros literários” in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 466

¹¹² Thomas Wright, *The Bestiary of Philippe de Thaon*, in *Popular Treatises on Science written in the Middle Ages in Anglo-Saxon, Anglo-Norman, and English*, London, R. and J. E. Taylor, Red Lion Court, 1841.

¹¹³ Paul Meyer, “Le Bestiaire de Gervaise” in *Romania*, vol.1, Paris, 1972.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 40.

¹¹⁵ Se problematizarmos esta questão, os autores dos bestiários canónicos não fazem mais como uma simples tradução dos bestiários clássicos. Daí o respeito ao texto modelo, e cuidado ao citar-lo no *incipit* das obras. Mas não será o tradutor, ao mesmo tempo, autor das obras traduzidas. Neste princípio, o tradutor é criador em clara reciprocidade com o texto traduzido.

Et qui lor natures escrit
Fu Johanz Boche d'or nonmez,
Crisothomus rest apelez. vº 36-40¹¹⁶

Desta forma, este respeito venerável pelo texto modelo por parte dos bestiários, como Luciano Pereira defende, mostra uma aparente falta de maleabilidade, tendendo os autores dos bestiários a confundir a próprias estruturas do “genotexto” com o texto primitivo. Neste sentido, Paul Zumthor explica que a transformação realizadas a partir de um determinado texto produz-se não tanto nas estruturas profundas, mas geralmente dá-se, apenas, uma mudança superficial das estruturas.¹¹⁷ Precisamente, a dependência dos bestiários ao modelo não origina uma profunda mudança de estrutura demonstrando uma clara dependência com o genotexto.

Não obstante, a íntima relação entre os vários textos nos quais os autores dos bestiários se inspiram, e orgulham em citar e manter essa mesma relação, também pode ser interpretada, como nos explica Luciano Pereira, como “garantia da credibilidade, recetividade e valor da obra.” O mesmo autor explica que este respeito pelos modelos, das estratégias de filiação, da referência às *auctoritas*, a revelação das fontes, “estão ao serviço da intencionalidade do discurso.”¹¹⁸

Paul Zumthor acrescenta que os animais descritos nos bestiário são de tipo tradicional, havendo pouca variação entre os bestiários, muitos recolhidos dos antigos textos latinos, tratados figurativamente e fortemente estilizados, no que diz respeito ao campo zoológico, e tratados semanticamente de forma moral.¹¹⁹

O modelo base foi identificado no *Physiologus*, em termos de “forma, este representa uma “lista”¹²⁰ à moda da taxionomia dos antigos naturalistas, porém sem obedecer a qualquer regra orgânica. Por conseguinte, tanto os bestiários canónicos como os clássicos apresentam um “modelo de texto” idêntico ao do *Physiologus*, ou seja, em forma de listagem taxionómica dos animais, aves e pedras. Esta ordem taxionómica

¹¹⁶ Paul Meyer, *op. cit.*, p.10

¹¹⁷ Cf. Paul Zumthor, *Essai de Poétique Médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.185.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 41-47.

¹¹⁹ Cf. Paul Zumthor, *op. cit.*, p.186.

¹²⁰ Algumas das entradas dos bestiários temáticos apresentam os bestiários pela característica que os identifica dos outros textos, como por exemplo no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani iniciam a entrada do bestiário desta forma, “ Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes (...)” in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 83.

transmite-se de bestiário para bestiário, bem como parte da fonte que o autor do bestiário irá imitar. Atenda-se ao exemplo do *Bestiaire* de Gervaise:

“1. Lion; 2. Panthere; 3. Unicorne; 4. Idres et Cocadrile; 5. Sereine; 6. Centaurus; 7. Hyene; 8. Singe; 9. Elephant; 10. Antule; 11. Serpent (et Vuivre); 12. Corbeau; 13. Vurpil; 14. Castor; 15. Eriçon; 16. Formi; 17. Aille; 18. Caradius; 19. Pellicanus; 20. Perdiz; 21. Chamoi; 22. Hupe; 23. Phenix; 24; Cerf; 25. Tortre; 26. Sarce; 27. Belete; 28. Aspis; 29. Ibis;”¹²¹

Paul Zumthor defende que a estrutura dos bestiários assenta na “composição enumerativa”, definida por J. Batany¹²², no qual o poeta enumera particularmente uma série de elementos que forma uma lista finita em si mesma, distinguindo-se de autor para autor, pela ordem que estabelece e os animais que trata. Neste sentido, apesar da aparente simplicidade de construção do texto, é esta ideia de “catálogo” que fornecerá ao bestiário uma base sólida e, ao mesmo tempo, uma estrutura homogénea, no qual se podia incluir toda a sorte de animais.

Contrastando com a estrutura do texto homogénea, os autores dos bestiários, nomeadamente Philippe de Thaün, apresentam uma estrutura linguística rígida, como demonstra Zumthor: “nom + *est* + désignacion descriptive + ço est (« c'est») désignacion analogique, l'ensemble pouvant se contracter en *signife*.” Nesta linha de reflexão, Zumthor explica que no todo ou em partes consideráveis do texto procede-se a estruturações particulares, presentes no próprio discurso.¹²³

Malaxecheverría explica que o animal do bestiário é aquele que “é”, que se eterniza no verbo “ser”, estático, definido para sempre, contrastando com a besta que atua, ou que “faz” nos romances e poemas, a besta que o herói enfrenta e serve de motivo para a sua aventura.¹²⁴ Ao mesmo tempo que o exercício retórico é espelhado na descrição da besta, as palavras que se conjugam, como as cores de uma tela, para dar vida às bestas.

Podemos também acrescentar que estas mudanças superficiais se originam a nível do estilo, de tal modo que algumas destas obras se apresentam ora em verso ora em prosa. Esta apresentação, no fundo, resume-se a uma questão de “gosto” e de estilo do autor da obra, dado que tanto o bestiário em verso como em prosa, como Aparício e

¹²¹ Cf. Florence McCulloch, *op.cit.*, p. 56

¹²² Cf. J. Batany, “Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age”, *Revue d'histoire littéraire au Moyen Age*, 1970, 5-6.

¹²³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p.180

¹²⁴ *Op.cit.*, p.230

Pelúcia explicam, “ [...] apresentam um binómio comum, associado ao tratamento das características formais e simbólicas de cada animal, seja ele real ou imaginário.”¹²⁵

A natureza, tema basilar do bestiário, fornecerá, qual grande livro, a fonte da pluralidade de seres, nos quais já estão incluídas sugestões implícitas e competências que se manifestarão em remissões simbólicas para daí inferir os ensinamentos morais que servirão de orientação ao Homem, nas palavras de Caprettini a, “«Natureza» gera, pois, «moralidade», ou antes, aquela parte do texto que ilustra o valor simbólico de certas características dos seres.”¹²⁶

Por outro lado, a Bíblia poderá ser considerada como o grande tema subjacente às *naturae* dos Bestiários. Neste contexto, as Sagradas Escrituras irão orientar o homem na descoberta das imagens e termos exegese presentes na natureza. Desta forma a Natureza é geradora de propriedades que se manifestarão no bestiário nas imagens dos animais, vegetais e pedras. A “Natureza “diz” Deus e, conseqüentemente, “diz” o Homem que foi feito à sua imagem.”¹²⁷

No bestiário de Phillippe de Thaün, os temas estão bem explícitos, ou seja, é clara a relação simbólica e alegórica entre os animais e os homens. O bestiário está dividido em três grandes grupos, ou seja, as bestas, as aves e as pedras.¹²⁸ Neste sentido, os animais representam as crianças e os homens imaturos, as aves os homens tementes a Deus, as pedras os homens sábios.”¹²⁹

J. R. Smeets apresenta-nos três grandes temas presentes no bestiário de Phillippe de Thaün, ou seja, os animais estão divididos entre aqueles que representam Cristo, o homem e o diabo.¹³⁰ Por conseguinte, percebemos pelos bestiários da relação binominal entre animal e o tema subjacente que este representa.

Por exemplo, os animais que simbolizam Cristo no bestiário de Phillippe de Thaün são: Leun (Leão), Monosceros (Unicórnio), Pantere et Dragun (Pantera e o Dragão), Dorcon (Cabra), Ydrus et Cocodrille (Hidrus e Corcodilho), Cerf (Veado) Aigle (Águia) Caladrius (Cáradrio), Fenix (Fénix), Pellicanus (Pelicano), Collum et

¹²⁵ “ O animal e a Literatura de Viagens Bestiários”, in *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, coord. Fernando Cristovão, Lisboa, Edições Cosmo e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 1999, p.225.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 257.

¹²⁷ Cf. Luciano B. Pereira, *op. cit.*, p.57

¹²⁸ Cf. Thomas Wright, *op. cit.*

¹²⁹ Luciano B. Pereira, *op. cit.*, p.34.

¹³⁰ Cf. “L'ordre des « Animaux » dans le « Physiologus » de Philippe de Thaün et la prétendue présence de la perdris sur l'aigle.” in: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 40, p. 798.

Peredixion (Pomba e arvore *Peredixion*), Turtre (Rola) . Vejamos, a título exemplificativo, o símbolo de Cristo representado no Monoceros:

“**Monoceros** Griu est, en Français *un corn* est
Beste de tel baillie Jhesu Crist signefie;
Un Deu est e serat e fud e parmaindrat;
En la virgine se mist, e pur hom charn i prist,
E pur virginited pur mustrer casteed;

Monoceros is Greek, it means *one horn* in French:
a beast of such a description signifies Jesus Christ;
one God he is shall be, and was and will continue so
he placed himself in the virgin, and took flesh for man’s sake,
and for virginity to show chastaty;”¹³¹

VV, 204-208

Os animais que simbolizam o Homem são os seguintes: Aptalon (Antílope), Furmi (Formiga), Onoscentaurus (Centauro), Castor (Castor), Hyena (Hiena), Mustele (Furão), Assida, Syllo (Salamandre) (Salamandra), Serena (Sereia), Elefant (Elefante), Aspis (Serpente), Huppe (Poupa), Ibex (Cabra-Montesa), Fullica (Ave-Aquática), Nicticorax (Noitibó). O Elefante é também um bom ponto de partida para percebermos a ligação entre o homem e os animais que o representam:

“**Bestes** de tel baille, Eve & Adam signefie
Ki el saint Parais terrestre furent mis
U il serpent entrat ki primes les temptat
Par le fruit del pumer que il lur fist manger,

A beast of this quality signifies Eve anda Adam
who were placed in the holy terretrial Paradise
where the serpent entered which first tempted them
by the fruit of the apple-tree which he made them eat;”¹³² VV, 710-7013

Por fim, os animais que representam simbolicamente o Diabo são os seguintes: Serra (Peixe-Serra), Heriçun (Porco-Espinho), Gupil (Raposa), Onager (Burro), Singe (Macaco), Cetus (Baleia/Golfinho/Orca) Perdix (Perdiz). Atendamos ao exemplo da Gupilz, a Raposa:

“**Li** gupilz signefie Diable en ceste vie
A gente en carn vivant demostre mort semblant,
Tant que en mal sunt entré, en sa buche enferré,

The fox signifie the Devil in this life;

¹³¹ Thomas Wright, *op. cit.*, p.13.

¹³² *Idem*, p.29.

to people living in the flesh he shows semblance of being dead,
till they are entered into evil, caught in his mouth,”¹³³

VV. 882-884.

Verificámos anteriormente em alguns textos a presença de uma tríade simbólica, situada entre Cristo, o Homem e o Diabo. Na verdade, esta tríade revela uma particular tensão entre os temas, subentendo outra temática importante: a luta entre o bem e o mal, na qual o animal serve de intermediário e fonte de exemplo para livrar o homem do pecado e o conduzir à salvação da alma por meio dos ensinamentos contidos nos bestiários. No entanto, temos de ter em atenção que as temáticas e motivos adjacentes aos bestiários são mutáveis, e, por vezes, os simbolismos dados aos animais entram em contradição.

Há várias camadas de discursos presentes nos bestiários que se relacionam no todo para formar um discurso global e harmónico de “caráter unitário”¹³⁴. Uma espécie de discurso literário polissémico que revela um reservatório inesgotável de imagens.

Desenrola-se no discurso do bestiário uma interação entre o texto e o leitor, pois como alerta Luciano B. Pereira, os “Bestiários pretendem ensinar, condicionar comportamentos e pensamentos e para tal necessitam de interlocutores activos, isto é receptivo.” De tal modo que os autores dos bestiários apelam aos sentidos do leitor, a audição, a visão, à memória. A exigência de perceber a palavra como caminho de desenvolvimento da fé e da sabedoria, nas palavras do autor, faz do texto o local de encontro no qual a sabedoria e a fé partilham o mesmo espaço, com o fim de “Contrair o “Verbo”, uma aliança sagrada e divina.”¹³⁵

Entender o discurso do bestiário é compreender a relação entre etimologia e alegoria que se forma nos bestiários, já que como defende Paul Zumthor, os autores dos bestiários recorriam a estes instrumentos muito frequentemente.¹³⁶ Com efeito, nos bestiários, as descrições dos animais, a etimologia e alegoria completam-se a nível do discurso, pois a etimologia introduz a alegoria o “nome” a uma corresponde “moral” subentendida, como no seguinte exemplo:

¹³³Thomas Wright, *op. cit.*, p.35.

¹³⁴ Ringger, *op. cit.*, p. 147.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.48.

¹³⁶ *Op. cit.*, p.131.

“ Uncor de furmi dit Ysidre en su escrit,
E ben mustre raisun pur quei furmi ad nun;
Forte st e porte mie, cest nun signefie;

Also Isidore speaks of the ant in his writing,
and shows the reason well why i tis named *formica*; I this *fortis* (strong), and carries
mica (a particle), that is the meaning os the name.”¹³⁷ **VV. 500-502.**

A nome da formiga lança a chave para compreendermos a alegoria que o autor quer criar, que, apesar do tamanho, consegue transportar cargas tão ou mais pesadas do que os animais terrestres e de grande porte conseguiriam.

Existe no bestiário uma tensão entre o sentido literal e o sentido alegórico, e entre, como nos sugere G. P. Caprettini, “*estoire (historia) e dit (littera) de, fable e conte, dominados pelo sobressentido, pela *significance*.*”¹³⁸ É neste sentido que Kurt Ringger explica:

“les bestiaires et les lapidaires, expressions de la glose infiniment analogique à laquelle s’adonnent leurs auteurs, explicitent les multiples *senefiances* de l’immense *semblance* que represente le monde en tant que *creatura* divine.”¹³⁹

Entendemos por *semblance* as representações das criaturas divinas e que pela *senefiances*, como um segundo termo do símbolo, a lição de moral, ou a sabedoria, a aplicação mística para dela retirar exemplo ou uma lição.¹⁴⁰ A relação entre *semblance* e *senefiances* produz na estrutura do bestiário uma congruência e coerência do discurso, um discurso que Kurt Ringger classifica de binário conforme o pensamento polissêmico da criação tal como é concebida pelo homem medieval.¹⁴¹ Porém Luciano B. Pereira pretere o termo de “binário” quando Ringger explica as relações entre *semblance* e *signifiances*, e sugere o termo cruciforme para melhor entender as relações entre *semblance* e *signifiances*. De “cruciforme”, no entender de Luciano B. Pereira:

“Na ânsia do discurso verídico e da sua dimensão doutrinal (“Ço dit auctorité), paradigmática, a **estrutura cruciforme** afirma-se como uma unidade estética que a

¹³⁷ Thomas Wright, *op. cit.*, p.22.

¹³⁸ *Op.cit.*, p.257.

¹³⁹ “*Bestiaires et Lapidaires: un genre littéraire?*”, Tome VI, edição de Dieter Kremer, XVIII, Actes do Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier), Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988, p.125.

¹⁴⁰ Cf. Guiette Robert, “Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge”, in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1954, N°6. pp. 107-122.

¹⁴¹ Cf. *op. cit.*, p.142.

consciência teológica exige. [...] A **forma cruciforme** do discurso, que produz a relação de *semblance* com a *senefiance*, é também a garantia da unidade na fragmentação do discurso. Para cada animal o mesmo processo, as mesmas fórmulas, a mesma mensagem profunda. Todos constituem um só. Os acontecimentos históricos equivalem-se e repetem, todos, o momento divino em que Deus se fez Homem para redenção dos pecadores.”¹⁴²

O modo de expressão não-narrativo inclui em si duas espécies de discurso, um pessoal, que está conotado com o modo lírico, e o impessoal, o qual Zumthor apelida de didático. Assim, continua afirmando:

“ L’opposition entre le narratif et le didactique n’est du reste, dans le corpus médiéval, pas constante. On a remarqué en effet que dans certaines situations culturelles, le dessin didactique ou gnomique emprunte les formes de la narration: ce serait là le propre du mythe, au moins à un certain stade de son évolution.”

Zumthor menciona que na Idade Média existe uma tendência análoga que se manifesta nos textos extraídos da Bíblia ou dos textos Apócrifos, e em muitos *Exempla*, no qual as histórias estão relacionadas e intercaladas com uma “glosa” totalmente encerrada na narração. Assim, entende-se que há uma glosa moral integrada com a alegoria, considerando que esta relação é desigual, na medida em que, para o teórico, todos os textos alegóricos poderiam ser classificados como ambíguos.¹⁴³ Por fim, torna-se evidente, para este teórico, que o modo narrativo dá forma e amplia a mensagem do enunciado didático.

Os autores dos bestiários tinham consciência da “autoridade”, que será fruto de receção, e adoção, e transformação, como modelo histórico, o *Physiologus*. O contexto em que o *Physiologus* nasce, fruto de tradições milenares, e recriado para servir uma nova tradição, transparece numa idiossincrasia apenas comparável à Bíblia. Desta forma, podemos considerar o texto como o arquiteito de género histórico tipo, que segundo Calderón:

“Por lo que se refiere al origen de los géneros históricos, se ha señalado que un género surge cuando aparece un “genio” que produce un texto com «una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores», los cuales descubren en esa obra «un modelo estructural para su propia creación» y los imitam.”¹⁴⁴

¹⁴² *Op. cit.*, p. 62.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁴ “Géneros literarios” *in op. cit.*, p. 469.

Acrescenta-se, apenas, que não se sabe ao certo quem foi autor por detrás da criação do *Physiologus*, o seu nome há muito se perdeu nos pergaminhos efémeros da história, no entanto, e como se procurou explicar, poderão ter sido muitos os autores que poderão ter contribuído, cada um à sua maneira, com uma palavra, um animal, uma alegoria, um simbolismo, uma lição.

O bestiário está relacionado com um contexto especialmente propício para o surgimento deste género de obra literária, o que permitirá uma receção entusiasta por parte do homem medieval e a consequente popularização do género. Das grandes obras enciclopédicas às obras filosóficas medievais, os bestiários refletem, qual espelho, uma determinada etapa da evolução da humanidade. Neste sentido, Carlos Reis dá-nos a conhecer a feliz citação de Mario Fubini:

“o poeta, mesmo aquele a que se chama primitivo, não enuncia o seu canto num novo mundo virgem, novo, ignaro quanto a outras expressões virtual ou actualmente poéticas, se não mesmo de cantos de outros poetas: toda a obra poética assenta numa tradição [...] e encontre [...] na tradição o seu fundamento e, pode-se dizer-se, o seu corpo.”¹⁴⁵

Com efeito, Jauss alerta-nos para a dificuldade inerente à teorização estruturalista dos géneros da literatura populares medievais, dado que muitas dessas características estruturais das formas literárias populares medievais ainda estão por elaborar, na medida em que muitos destes textos não correspondem a uma datação precisa, que induz em erro os investigadores. Da mesma forma, muitos destes géneros surgidos na Idade Média não correspondem a nenhum princípio humanista ou a qualquer regra poética da literatura latina que as precedeu.

Jauss, quando reflete sobre os géneros populares da literatura medieval, salienta a dificuldade em encontrar uma diferença base entre os vários géneros literários com base na tríade moderna, épica, lírica, dramática, na medida em que muitos desses géneros não têm uma base evidente no qual mostra uma continuação, ou se quisermos uma evolução, para um novo género.

Assim, Jauss propõe o seguinte:

¹⁴⁵ Mario Fubini *Apud* Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2.^a Ed., Coimbra, Edições Almedina, 2008, p. 247.

"Trata-se de tomar os géneros literários não como genera (classes), num sentido lógico, mas como grupos ou famílias históricas. Não se poderia, portanto, proceder por derivação ou por definição, mas unicamente verificar e descrever de forma empírica."¹⁴⁶

O autor, por fim, que se pode definir um género literário no sentido de não lógico explicando o porquê:

"[...] mas especificando grupos, na medida em que chega, de forma independente, a constituir textos: mas esta constituição deve ser tomada tanto sincronicamente numa estrutura de elementos não intermutáveis, como diacronicamente numa continuidade que se mantém."¹⁴⁷

Não obstante esta teoria ser grata na explicação de alguns géneros literários medievais, ou recorrendo à terminologia de Jauss, grupos de famílias históricas, reconhecemos, todavia, no bestiário, uma tradição continuada, um texto base que precederá o nascimento de um novo texto literário.

O bestiário é um género essencialmente erudito, na medida em que a tradição do bestiário, e para utilizar as expressões de *lettre* e *voix* de Zumthor¹⁴⁸, tem na sua génese e expansão de género relacionado com a *lettre*. Há uma preocupação por parte dos autores dos bestiários, em especial dos franceses, a consciência de um tipo específico de texto.

Com efeito, tendo em conta esta linha de reflexão, o bestiário enquanto género literário tem certas especificidades que correspondem a uma forma estrutural, com características linguísticas e com um discurso tipo. Kurt Ringger realça o "potencial narrativo" como característica essencial para conceber o bestiário como género, pois servirá de inspiração e referência aos autores dos romances medievais.¹⁴⁹

Resta-nos, portanto, tentar perceber de que modo literário se encontra os bestiários e os limites enquanto género literário.

Jauss, ao avançar com a teoria dos grupos e famílias históricas, rejeita a inclusão de um quarto modo, o «didático», para incluir todas as obras literárias que não integrem

¹⁴⁶ *Op.cit.*, p. 91.

¹⁴⁷ *Idem*, pp 93-94.

¹⁴⁸ Paul Zumthor, *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹⁴⁹ Cf. Pedro Alexandre de Sacadura Chambel, *A Simbologia dos Animais N'A Demanda do Santo Graal*, Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

a épico-narrativa, lírica e a dramática, pois considera este modo literário “problemático”.¹⁵⁰ Não obstante, concordamos que os modos lírico, narrativo e dramáticos, apesar de abrangerem muita da produção literária, e certas obras também não literárias, dificilmente enquandram certos géneros literários nos modos literários tradicionais. Esta dificuldade apresenta-se com géneros literários como o bestiário.

Ignacio Malaxecheverría propõe, para um estudo dos conteúdos e limites mais amplo relativamente aos géneros medievais, que este deveria contemplar uma reflexão sobre:

“literatura didáctica: en cierto sentido, puede decirse que todas las obras medievales son de tal índole; que existe un didactismo difuso que baña toda la literatura medieval. Pero me refiero aquí a obras específicamente didácticas, como los bestiarios.”¹⁵¹

Alguns autores incluem os bestiários como pertencente ao género didático. A Idade Média apresentara um *corpus* de literatura didática vasta que tem início, precisamente, no século XII d. C, como demonstra Zumthor:

“Le didactique proprement dit est represente dans le corpus, dès début du XIIe siècle, par des ouvrages versifiés tels que *Bestiaires* et *Lapidaires*, et des collections de proverbes au aphorismes comme les *Disticha Catonis*.”¹⁵²

Assim, revela-se no nosso horizonte de estudo duas formas, igualmente pertinentes, de categorizar o género bestiário. Se, por um lado, apresentamos através de Paul Zumthor e Ringger o bestiário como podendo ser um género derivado do modo narrativo, por outro, poderíamos incluir o bestiário como um subgénero da literatura didática, na medida em que, atendendo à proposta de Calderón, no sentido em que este inclui nos três géneros maiores da literatura moderna, épico-narrativo, poéticos-líricos, dramáticos, o didático, no qual incluiríamos o bestiário enquanto género menor do modo didático.

2.3. Primeiras Evoluções do Bestiário

¹⁵⁰ *Op.cit.*, p. 87.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p.220.

¹⁵² *Op. cit.*, p.180.

O conceito de evolução literária, segundo Carlos Reis, “não pode também ser separada dos discursos ideológicos e das práticas artísticas de um modo geral, mesmo de descobertas e de invenções de índole técnico-científica.”¹⁵³ Não serão as descobertas de índole técnico-científica que permitirão a evolução do bestiário. Contudo, já se assiste nos finais do século XII a pequenas mudanças no pensamento do homem medieval que serão assinaladas na produção literária.

O desenvolvimento multifacetado das cidades é precursor das mudanças ideológicas que anunciam o seu advento a partir do último quartel do século XII que terá a sua maturação no século XIII. Das cidades nascerão polos intelectuais e culturais, artísticos e filosóficos que influenciaram o homem medieval e assistem-se ao desenvolvimento das universidades, como corporações de mestres e estudantes que têm como ofício a procura do conhecimento e do saber. Desta forma, o saber já não se limita às paredes dos mosteiros e das ordens, mas, mesmo com as limitações próprias da época, alarga-se aos estudantes que não estavam afiliados a uma determinada ordem.

As enciclopédias medievais, como fonte de conhecimento, excluem o alegorismo da sua estrutura. A partir dos séculos XIII, as enciclopédias evidenciaram, métodos de observação e classificação Pedro Chambel destaca, no conjunto destas obras, “*De animalibus* de Alberto Magno, onde o mestre de S. Tomás de Aquino utiliza para o estudo dos animais, suas características e comportamentos, a observação dos seres e privilegia uma atitude crítica perante os dados fornecidos pela tradição antiga.”¹⁵⁴

Queremos com isto dizer que o bestiário enquanto género se limitará à Idade Média, e por conseguinte será rejeitado tendo em conta os novos moldes de pensamento difundidos pela Escolástica?

Pedro Chambel refere que apesar da influência da Escolástica e da consequente presença do pensamento aristotélico nos letrados medievais,

“ a sociedade medieval não deixou de permanecer tributária de uma concepção simbólico-alegóric da natureza, bem patente na continuação da elaboração de bestiários, inspirados na natureza do *Physiologus*, assim como [...] pelas obras [...] onde se privilegiava a descrição mítica e fabulosa dos seres naturais [...] nomeadamente, na literatura de origem clerical.”¹⁵⁵

¹⁵³ *O Conhecimento da Literatura*, 2.ª Edição, Coimbra, Edições Almedina, 2008, p. 247.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p.14.

Apesar de ainda subsistirem traduções inspiradas no *Physiologus*, McKenzie, ao estudar as traduções dos bestiários Italianos, nota o seguinte:

“In the original *Physiologus* and in derivatives down to the thirteenth century, the allegory was mystical; the animals were used as symbols of Christ, the church, the devil, and so on. In the thirteenth century, this method gave way to a moralizing tendency. Later still, the significations were often omitted, leaving merely the quasi-scientific descriptions; and sometimes the characteristics of animals, made known through the bestiaries, were used for comparisons in love-poetry.”¹⁵⁶

De facto, iremos assistir a algumas mudanças na estrutura no bestiário a partir do século XIII. Caprettini explica que uma das mudanças que se irá manifestar no bestiário prende-se com as estruturas da alegoria. Operar-se-á no homem uma mudança da perceção da “realidade pensada” não como algo de transcendente, na qual o homem procura uma “moral”, mas como um “aglomerado de coisas que estão entre si numa combinatória de possíveis.” Analogamente, a visão desta mudança é operada ao nível de pensamento Caprettini dá como exemplo a alegoria que deixou de

“ser criada do sentido figurativo, deixou de exprimir a justificação da existência das coisas (e das palavras) enquanto relações com aquilo – ausente – de que seriam signos, mas, emancipando-se, tornou-se, como sintoma de uma tensão no real, o quadro estrutural capaz de relacionar, também nas relações literárias, segundo paradigmas positivos, certas forças antitéticas, como vícios e virtudes, o Corpo e a Alma.”¹⁵⁷

Várias formas literárias conhecidas na época iniciam um processo de readaptação ou serão mesmo transformadas. Pela primeira vez, surgirá em França no século XIII, um bestiário com diferentes moldes, se nos permite, uma evolução.

Ao contrário do que afirma Jeanette Beer, defendendo que o bestiário sofreu uma inesperada evolução¹⁵⁸, *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival surgirá fruto de um contexto particular, fruto de uma readaptação do conteúdo temático e discursivo. Le Goff assinala que no século XIII, o amor sofre uma evolução no conceito relutantemente moderno, o amor cortês e antimatrimonial, desta forma, J. Beer explica

¹⁵⁶ “Unpublished manuscripts of Italian bestiaries, in *Publications of the Modern Language Association of America*, nº XX, pp. 380-433.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 264

¹⁵⁸ “Duel of Bestiaries”, p.96, in *Beasts and Birds of the Middle Ages*, edited by Willene B. Clark, Meredith T. McMunn, “*Beasts and Birds of the Middle Ages, The Bestiary and its legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

“genre that had been devoted to Christian moralizing now became affiliated with the profane literature of love.”¹⁵⁹

Pela primeira vez, um bestiário surge sem os símbolos cristalizados na doutrina cristã, na verdade consideramos esta etapa fundamental na evolução, como explica Jeanette Beer: “The process involved more than a mere transposition of metaphors. The juxtaposition of the two known traditions was a provocation to both, for *Le Bestiaire d’amour* transcended all conventions by this ambivalence.”¹⁶⁰

Poderíamos comparar os bestiários canónicos a um cristal, na medida em que, com a evolução do género, a estrutura do alegorismo e simbolismo “explode” e dos pedaços nasce uma conceção “moderna”. Uma inovação que advém de um timbre da individualidade de Richard de Fournival, que rompe com o cânone e, ao mesmo tempo, pretende provocar. A este propósito, Jeanette Beer elucida que os contemporâneos de Richard de Fournival estavam perfeitamente conscientes “of the provocation that had been dealt to popular vogues, and some reacted accordingly.”¹⁶¹

Não pretendemos apresentar uma reflexão profunda do bestiário de Richard de Fournival, no entanto queremos apenas destacar as principais inovações que o poeta francês introduz em *Le Bestiaire d’amour*: a descristianização da alegoria e simbologia em abono da temática do amor profano. Existe, de facto, uma reapropriação do simbolismo tradicional para propósitos individuais. O simbolismo está ao serviço da paródia humana, no que diz respeito às relações entre o homem e a mulher. O bestiário de Richard de Fournival reforça a atitude antipoética da mensagem, com recurso à prosa e a tipologia religiosa será subordinada aos conhecimentos aristotélicos, ou seja, o exemplo do animal não é inapropriado, contudo deve ser entendido à luz dos termos aristotélicos. Inspirado na frase do tratado de *Metafísica* de Aristóteles, “Toutes gens desirent par nature a savoir.” (Todos os homens, por natureza, querem saber)¹⁶²

No entanto, o bestiário de Richard de Fournival ainda transparece na sua estrutura a forma de listagem apresentada pelos bestiários clássicos e canónicos, ao mesmo tempo que respeita os antigos emblemas heráldicos e as descrições antigas do *Physiologus*. Assim, J. Beer adverte que: “As for the time-honored bestiary traditions, Richard explicitly asserts the authority of the ancients in his prologue. *Le Bestiaire*

¹⁵⁹ *Idem*, p. 96.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Cf. *op.cit.*, p. 100.

d'amour was not intended as a zoological treatise that would correct scientific error.”¹⁶³ Neste sentido, podemos dizer que o bestiário de Richard de Fournival nunca perde aquela atitude de moralizar de advertir para as donzelas para o perigo de certos amores, como nos comprova Nicole Deschamps, “L’ exégèse typologique mise en vogue par Richard de Fournival est abandonnée pour faire place à l’édification et à l’instruction morale.”¹⁶⁴

O bestiário de Richard de Fournival inspirou muitos autores e tal como aconteceu com os bestiários clássicos e canónicos, este serviu de modelo e inspirou muitos bestiários até ao século XVI. Desde já um bestiário surgirá como resposta a atitude satírica de Richard de Fournival, *Response*. Do mesmo modo, inspirou obras dos finais do século XIII e no princípio durante o século XIV, como exemplifica J. Beer, tal como *Le Bestiaire du Amour Rimé*, *Cambray Bestiary*, *Le Bestiaire marial*, e os bestiários italianos tardios, *Bestiario Toscano* e *Libellus de natura degli animali*, *Bestiario Valdese*, entre outras obras sobre a temática do amor.

A título de menção, os bestiários italianos surgirão como uma tradição inovadora, segundo J. Beer: “the influence of Richard’s bestiary combined with that of religious bestiaries to produce plethora of new works.”¹⁶⁵ Desta forma, os bestiários italianos serão, de certa forma, idiossincráticos, na medida em que, segundo McKenzie: “Additional animals are increased the original number, and the original texts were expanded by new characteristics, examples and illustrations.” McKenzie também explica que as fábulas são adicionadas aos bestiários, no entanto sem esquecer as descrições inauditas e primordiais do *Physiologus*.¹⁶⁶

Os bestiários não desaparecem por completo durante o renascimento, exemplo disso temos conhecimento do Bestiário de Leonardo da Vinci.¹⁶⁷ O sábio italiano compõe, nos seus escritos, um pequeno bestiário, com curtas descrições de animais que representam as qualidades e sentimentos negativos ou positivos, como a gula, a mentira, a virtude, a alegria associados às descrições dos animais. O leitor apercebe-se do claro intertexto que realiza com os vários moldes que compõem o bestiário. Há, assim, a

¹⁶³ *Idem*, p. 97.

¹⁶⁴ Nicole Deschamps et Bruno Roy, “L’univers des bestiaires: dossier bibliographique et choix de textes”, *Études Françaises*, vol. 10, n° 3, 1974, p. 243.

¹⁶⁵ *Op.cit.*, p. 165.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 382.

¹⁶⁷ Leonardo da Vinci, *Bestiário, Fábulas, e Outros Escritos*, 2ª Edição, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005.

evidência por Leonardo da Vinci da consciência do cânone que representava o simbolismo religioso, podendo este objeto de recriação poética e artística.

À medida que nos aproximamos do século XVI, as descrições zoológicas dos animais parecem-se com catálogos teratologia, ou seja, descrições de aberrações humanas, como também para as descrições maravilhadas dos monstros e animais que se pensa que povoam os novos mundos que se revelam aos homens.

Com efeito, a atitude perante a natureza muda radicalmente, da disposição passiva do homem medieval transforma-se em ativa. O homem procura conhecer, observar e registar os novos mundos e paisagens que explora. Através das viagens o homem descobre um novo mundo e os relatos dos animais encontram-se dispersos em crónicas e livros de viagem. Estes livros não sugerem ao leitor qualquer reminiscência simbólica ou alegórica do animal, apenas fornecem a descrição admirada dos *mirabilia*, muito semelhante aos trabalhos de Aristóteles e Plínio.

A título de exemplo, podemos nomear Henrique Ruysch com um trabalho fundamental para a ciência natural, *Theatrum Universale Omnium Piscium, Avium, Quadrupedum, Exanguium, Aquaticorum, Insectorum et Angium*, ou ainda, os treze volumes de História Natural de Ulisses Aldrovandi.

O género é praticamente esquecido, não obstante alguns críticos assinalarem algumas reminiscências do género em diversas obras. Segundo Mário Martins, a forma literária do bestiário “invadiu os livros de ascese e nunca de lá saiu definitivamente.”¹⁶⁸ Podemos mencionar, a título de exemplo, obras que circularam em Portugal por volta do século XIV como a obra *Horto do Esposo*, que apresenta ecos dos bestiários Medievais, e mais tarde, *Engano do bosque, desenganos do rio*, de 1736, a obra de uma freira franciscana de seu nome Maria do Céu, também com reminiscências antigas dos bestiários. Por seu lado, T. H. White assinala a obra de John Milton, *Paraíso Perdido*, como tendo algumas reminiscência do antigo simbolismo dos bestiários.¹⁶⁹

¹⁶⁸ “Os «Bestiários» na Literatura Medieval, Brotéria, Vol.52, Maio, Nº.5, 1951, p.555.

¹⁶⁹ *The Book of Beasts being a Translation From a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, London, A.W. Bain & Co., 1969, p. 262.

3ª Parte – Do Bestiário Reencontrado

Referiu-se anteriormente que o bestiário é um género autónomo, com estrutura própria e uma forma de discurso que o diferencia enquanto género de outras formas literárias surgidas durante a Idade Média. A estrutura é assimilada pelos autores dos bestiários da Idade Média, que têm uma noção consciente do tipo de texto que estão a escrever.

Podemos resumir os aspetos mais importantes da estrutura do bestiário na presença de determinadas características próprias, sendo a principal, a lista de animais, incluindo mamíferos, aves, animais reais ou fantásticos e, por vezes, pedras preciosas. A lista serve como ponto de partida para a descrição dos animais, recorre do autor ao seu significado etimológico para demonstrar uma relação entre a alegoria e o símbolo, de múltiplas *senefiances e semblances* que se realiza numa estrutura cruciforme, ordenada num equilíbrio perfeito, a partir da estrutura narrativa. Uma outra característica é o discurso fortemente didático, de forma a ensinar ao homem através da representação animal as morais cristãs personificadas.

O bestiário enquanto género, apesar de ter uma índole profundamente cristã, revela a capacidade de se atualizar e renovar o próprio discurso. O exemplo desta evolução está associado ao pré-humanismo que a Escolástica preconiza no mundo medieval. Pela mão de Richard de Fournival, com *Le Bestiaire d'amour*, o bestiário veste novas roupagens e reconstrói toda uma linguagem simbólica e alegórica outrora fundamentada no simbolismo cristão, servindo os propósitos poéticos do amor profano. Em termos de forma, o bestiário continua a respeitar os modelos canónicos e as descrições dos animais obedecem às antigas nomenclaturas. Porém, o poeta tem consciência de que estas descrições não pretendem servir qualquer tipo de cientificidade ou transmitir a palavra de Deus por meio das descrições animais, apenas se serve das descrições para fins poéticos e lúdicos.

A partir da visão inovadora de Richard de Fournival, o bestiário torna-se naquilo que o poeta quer, nas palavras de Jeanette Beer:

“Now fixed symbolism acquired idiosyncratic application. From that moment it was capable of infinite variation at the hands of any enterprising expositor.”¹⁷⁰

¹⁷⁰ *Op. cit.*, 1989, p.101.

Desta forma, a partir do momento em que o bestiário passou a não se circunscrever apenas à hermenêutica cristã, este tornou-se parte de um universo artístico cheio de possibilidades. No entanto, os bestiários enquanto forma literária são gradualmente remetidos a um longo silêncio. Há, por assim dizer, um esquecimento do potencial poético do género durante cinco séculos.

Não queremos dar a entender que o fascínio em relação aos animais se esvaneceu do espírito do homem e que a criação artística simbólica e alegórica do animal depende exclusivamente dos bestiários. Pelo contrário, tanto no campo da ciência como da arte, os animais, tanto reais como fantásticos, continuarão a ser fonte de inspiração e fascínio do escritor e do naturalista. Nos séculos sucessivos, do XVI ao XIX, o escritor não cessa de procurar no animal metáforas para representar o tempo, a memória, enfim, a vida, sejam os animais fruto da imaginação ou aqueles que tão familiarmente habitam o quotidiano.

Se, no campo da ciência, o conhecimento empírico sobre o animal evoluiu durante cinco séculos, culminando com a teoria de Darwin, a evolução das espécies, na literatura, os animais que outrora habitavam os bestiários não desaparecem, apenas viajam para outros habitats artísticos, numa constante reinvenção simbólica e alegórica.

Ao mesmo tempo, durante estes séculos, a abertura das culturas do Oriente mostraram ao Ocidente um vasto universo de criaturas fantásticas, tão milenares ou mais como os próprios seres do ocidente, com novas roupagens simbólicas ou por vezes com muitas semelhanças com o simbolismo ocidental. Neste ponto, Jurgis Baltrušaitis refere que mesmo durante a Idade Média já estas eram conhecidas dos grandes enciclopedistas, nomeadamente S. Isidoro de Sevilha, e que estranhamente os autores dos bestiários não as mencionam nos seus escritos.¹⁷¹

A título de exemplo, uma forma específica de literatura que sempre perdurou na produção literária foram as fábulas esópicas que provêm da literatura oral e tradicional, tendo sido recriadas por La Fontaine durante o século XVII, e que até os dias de hoje nunca perderam a sua vitalidade.

À medida que nos aproximamos do século XIX, encontramos vários exemplos de obras nas quais os animais povoam o imaginário dos escritores e poetas, dos irmãos

¹⁷¹ *Le Moyen-Âge fantastique*, Paris, Champs arts, 1981, p. 205.

Grimm, a Samuel T. Coleridge, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe, entre outros.

Durante a segunda metade do século XIX, assiste-se a uma recuperação das antigas tradições eruditas do saber sobre os animais que serão redescobertas pelos académicos. Plínio e Aristóteles irão ser recuperados sob um olhar crítico. Exemplo disso é a obra de John Ashton, escritor inglês, datada de 1890, que se intitula *Curious Creatures in Zoology*.

A obra de John Ashton consiste num compêndio de criaturas tanto reais como fantásticas, com cerca de cento e trinta ilustrações. O autor pretende que as descrições dos animais correspondam *ipsis verbis* às antigas histórias, mais do que reescrever pelas suas próprias palavras, segundo o autor:

“I say compiled it, for i am fonder of letting old authors tell their stories in their old fashioned language, than to paraphrase it, and usurp the credit of their writings, as is too much the mode now-a-days.”¹⁷²

Neste sentido, em cada descrição constam citações desde os antigos naturalistas, como por exemplo de Megástenes, Ctesias, Aristóteles, Heródoto, Plínio, Ptolomeu, os relatos de viagens de John Mandeville, Marco Polo, dos enciclopedistas medievais, Beda, Isidoro de Sevilha, ou mesmo menção a referências sobre alguns animais nas obras de Shakespeare. Como qualquer homem do seu tempo, Ashton tem presente os avanços científicos no campo da zoologia, graças às viagens modernas que, na sua perspetiva:

“has subdued the globe, and inquisitive strangers have poked their noses into every portion of the world, “the old order changeth, giving place to a new,” and, gradually, the old stories are forgotten.”¹⁷³

Ao mesmo tempo, está presente a noção de antigo e moderno, o homem moderno que desvenda cada pequena porção do globo em contraste com o homem da antiguidade e o medieval, ingénuo, estático que aceitava ingenuamente os relatos de viajantes tão ou mais crédulos quanto os próprios ouvintes. Não obstante, são estes últimos que lhe interessam, as obras que, apesar da sua pouca credibilidade e descrença, representam uma visão que progressivamente pode cair no esquecimento. É

¹⁷² Cf. John Ashton, *Curious Creatures in Zoology*, London, John C. Nimmo, 1980, p. 1.

¹⁷³ *Idem* p.v.

precisamente o que o escritor pretende com o seu livro ao resgatar do esquecimento as antigas histórias que compunham o saber zoológico primitivo, nas palavras de John Ashton:

“Its to rescue some of them from the oblivion into which their were fast falling, that i have written, or compiled, this book.”¹⁷⁴

Desta forma, John Ashton, ao citar os autores clássicos e medievais, possibilita ao leitor um contacto mais próximo com as descrições originais dos animais que outrora povoavam a zoologia antiga, por que de outra forma não o conseguiriam, nas palavras do autor:

“ It is no given to every one to be able to consult the old Naturalists; and, besides, most of them are written in latin, and to read them through is partly unprofitable work, a they copy so largely one from another.”¹⁷⁵

Como o próprio título indica, trata-se “apenas” de um livro de “curiosidades”. O olhar “curioso” desperta tanto no escritor como no leitor o interesse pelos animais e descrições estranhas e algo distantes de um tempo que, longínquo, deve ser olhado apenas como tal, como explica John Ashton:

“Mine is not a learned disquisition. It is simply a collection of zoological curiosities, put together to suit the popular taste of to-day, and as such only should it be critically judge.”¹⁷⁶

Não obstante, não deixa ser interessante notar a publicação de um livro que tenta recuperar as descrições dos antigos naturalistas sobre os animais, se pensarmos que John Ashton publica o livro numa época na qual a teoria revolucionária de Darwin estava bem presente nos vários campos do saber.

No livro podemos encontrar toda uma miscelânea de criaturas reais e irreais, raças de homens fantásticas, como o ciclope, pigmeus e gigantes, também são descritos seres mitológicos como a Quimera, a Esfinge, os Sátiros, a Górgona, Cérbero. No livro de John Ashton estão presentes animais que povoavam os bestiários e as enciclopédias medievais, tais como a *Fénix*, o *Leão*, a *Raposa*, a *Salamandra*, a *Formiga*, e o

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p.v.

¹⁷⁵ *Idem*, p.vi.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

Unicórnio. É apenas em relação a este último no qual o autor relembra explicitamente os bestiários, nomeadamente o de Phillippe de Thaön¹⁷⁷, na descrição do Unicórnio.

Apesar de John Ashton limitar o seu livro ao estatuto de compêndio de “curiosidades” sobre animais aparentemente esquecidos, a sua obra assemelha-se em alguns aspetos aos bestiários e às obras de enciclopedistas, como forma em catálogo ou, se quisermos, em lista que dá à enumeração dos animais, com as várias referências de um lote variado de autores, contendo tanto conter características físicas, como simbólicas ou mesmo propriedades medicinais dos seres descritos.

A nível académico, no séc. XIX, surgem alguns estudos e edições modernas dos bestiários medievais. A título de exemplo, Thomas Wright publica uma edição bilingue do bestiário de Philippe de Thaön em 1842, M. C. Hippeau em 1852 elabora um estudo sobre o bestiário de Guillaume Le Clerc, em 1840 publica o Bestiário de Richard de Fournival. Entre 1851 e 1856, C. Cahier escreve vários estudos sobre o “*Physiologus* ou Bestiaire” e sobre o bestiário de Pierre de Beauvais. Em 1863, P. Chabaille publica a enciclopédia de Brunetto Lattini, *Li livres du tresor*. No entanto, ao contrário de Ashton, que pretende que a sua obra chegue a um número vasto de leitores, os estudos académicos apresentados são obras para um leitor mais especializado, para os académicos. Note-se, por exemplo, a introdução que Hippeau faz ao bestiário de Guillaume Le Clerc, que dirige aos arqueólogos:

“Des publications récentes ont appelé l’attention des archéologues sur certaines compositions du moyen âge connues sous le nom *Bestiaire*, de *Volucraires* et de *Lapidaires*.”¹⁷⁸

3.1 O Renascer das bestas

Não podemos deixar de pensar que, a partir da segunda metade do século XIX, se verifica um renovado interesse pela zoologia fantástica da antiguidade e da Idade Média, mas não será suficiente para que o bestiário seja reencontrado no panorama literário antes do século XX.

Com efeito, entender o renascimento do bestiário é ao mesmo tempo ter presente a noção de que é um género que remonta a um determinada época da história da

¹⁷⁷ *Op. cit.* p. 91.

¹⁷⁸ *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Le Clerc de Normandie*, Caen, Chez A. Hardel, 1852, “Introduction”, p.5.

literatura, uma tradição esquecida que procura lugar na memória dos autores modernos. Porém, é este próprio esquecimento de quase cinco séculos que lança verdadeiros desafios à nossa reflexão. Pode parecer estranho ao medievalista falarmos em bestiários escritos na modernidade, um género que gozou de muita popularidade na época medieval, e após tão longo período de silêncio e esquecimento renasce no espírito dos poetas da modernidade.

O bestiário é um género exigente, com estruturas por vezes difíceis de entender, nas palavras de Nicole Deschamps:

“tantôt, pour peu qu'on le réduise à ses composantes formelles, ce genre paraît aussi simple à définir que le sonnet; tantôt, il est aussi ambigu et plus difficile à caractériser que le roman.”¹⁷⁹

Desta forma, o que levará um autor a procurar nos bestiários fonte de inspiração? Provavelmente o facto de se tratar de um género de contrastes e ambiguidades, no qual a estrutura formal simples do bestiário contrasta com a complexidade das estruturas simbólicas e alegóricas do género, tudo isto imbuído numa linguagem obscura e austera, como um dicionário, e ambíguas como os hieróglifos, ao mesmo tempo, com descrições dos animais ingénuas, distante da compreensão dos antigos cânones medievais. Poder-se-á, por isso, avançar coma hipótese de um novo reencontro entre os poetas e os bestiários.

De facto, nos inícios do século XX em França, pela mão de Guillaume de Apollinaire, numa obra publicada em 1911, e ilustrada por Raoul Dufy, intitulada de *Le Bestiaire ou o Cortège d'Orphèe*, o vocábulo bestiário surge associado a uma obra poética. O próprio Guillaume Apollinaire, segundo Nicole Deschamps, no folheto publicitário que acompanhava a obra, escreveu: “Ce Recueil, très moderne par le sentiment, se lie étroitement par l'inspiration aux ouvrages de la plus haute culture humaniste.”¹⁸⁰ Apesar de se inspirar nos bestiários, Apollinaire está longe de estabelecer de querer recuperar o antigo estilo poético dos bestiários.

No entanto, a obra não deixa de ter alguns aspetos que lembram os bestiários em que Apollinaire se inspirou. A sua obra assemelha-se à forma mais simples e primordial,

¹⁷⁹ “L'univers des bestiaire”, in *Études Françaises*, vol. 10, nº 3, 1974, p. 233.

¹⁸⁰ P. M. Adéma, Guillaume Apollinaire, Paris, *La table ronde*, 1968, p.175 *Apud* Nicole Deschamps, “Le bestiaire retrouvé”, *Études Françaises*, vol. 10, nº 3, 1974, p. 290.

ou seja, à composição enumerativa dos bestiários medievais, no qual o poeta encarna o próprio Orfeu que amansa com a sua lira os animais que compõe, dando-lhes um espírito novo e novos significados. Outro aspeto diz respeito à menção de certos animais que também estavam presentes nas descrições que compõem os bestiários antigos, como a cabra, o leão, o elefante, a pomba, o golfinho, a sereia e a Íbis, ao mesmo tempo que acrescenta animais ao seu próprio bestiário, a tartaruga, o gato e o dromedário.

Porém, a obra responde à modernidade do seu tempo, nascida do próprio movimento modernista e das diversas estéticas que nasceram com o virar do século. Vejamos a título de exemplo, em comparação com os bestiários, a desconstrução da imagem do leão por parte do poeta:

Le Lion

“ O lion, malheureuse image
Des rois chus lamentablement
Tu ne sais maintenant qu'en cage
A Hamburg, chez les Allemands.”¹⁸¹

Apollinaire, nesta pequena quadra de rima alternada, apresenta-nos uma imagem um tanto decadente do leão, o espelhamento de “reis” também estes decadentes, enjaulados sem o saber. Se tivermos em conta o contexto em que a obra foi publicada, a Europa atravessava grandes convulsões sociais e os impérios europeus, cada vez mais moribundos, caminham para o derradeiro embate e as monarquias europeias sentiam-se impotentes perante as convulsões que se abatiam na Europa. O leão decadente, símbolo heráldico dos reis europeus, representa a decadência das monarquias europeias. O poema surge como metáfora dos reis europeus que viam os seus impérios cada vez mais moribundos.

Facilmente percebe-se que esta descrição do leão está longe das descrições apresentadas pelos bestiários medievais, que representavam o leão como o rei das criaturas, invencível, símbolo de Cristo. Há uma desconstrução da imagem, tão ao gosto dos surrealistas da época, e não tanto uma reprodução das descrições dos bestiários antigos por parte do poeta. O autor já não espera pelas revelações divinas do animal,

¹⁸¹ Guillaume Apollinaire, *The Bestiary or Procession of Orpheus*, Trans. X. J. Kennedy, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 14.

mas são os animais que esperam pela sua própria revelação simbólica, que o escritor lhes irá atribuir.

Com efeito, a obra de Guillaume Apollinaire apresenta as características das vanguardas modernistas da época, de rutura com os fundamentos artísticos e políticos da época. Desta forma, o bestiário é reencontrado num momento de revolução artística, de recuperação e ao mesmo tempo renovação dos fundamentos artísticos da época. Neste sentido, mais que apenas um exercício poético de carácter lúdico, deve ser encarado com seriedade, nas palavras de Nicole Deschamps, “ [...] le *Bestiaire* demeure entouré d'une espèce de secret [...]”¹⁸²

Outros autores farão os seus próprios bestiários, como, por exemplo, Paul Éluard que em poesia escreve *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et les animaux* (1920), Patrice de la Tour du Pin no mesmo registo publica *Le Bestiaire Fabuleux* (1948). Em prosa, Paul Claudel escreve *Le Bestiaire Spirituel* em 1949. Mais tarde, em 1969, Maurice Genevoix escreverá duas obras que nos remetem para os bestiários, *Tendre Bestiaire* e *Bestiaire enchanté*.

Se na primeira metade do século XX, se assiste a um renascer do género pelos poetas franceses, a partir dos anos cinquenta, o género reaparece com um renovado impulso na América Latina.

Esperanza Lopez Parada situa esse renascimento nos anos cinquenta do século XX. Os bestiários latinos iniciarão uma nova tradição do género, sem contudo se apegar aos antigos preceitos dos bestiários medievais, como nos explica Esperanza Lopez Parada, “ lo que verdaderamente pesaba en ellos era algo así como una idea natural, un concepto inmanente, un principio interior y no aprendido de lo que fue o quiso ser el género y do lo que podían acer con él.”¹⁸³ Os bestiários hispano-americanos têm uma dinâmica própria e uma identidade que faz com que tenham um lugar especial na história da literatura.

Podemos apontar duas obras fundamentais para o renascimento do género na América Latina: a coletânea de contos de Julio Cortázar intitulada *Bestiário* (1951) e a obra Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *Manual de Zoología Fantástica* (1957) que mais tarde será publicada como *El libro de los seres imaginarios* (1967). Ainda são publicadas obras de Juan José Arreola, *Punta de Plata* (1959), Alfonso Reyes *Historia*

¹⁸² *Op. cit.*, p. 245.

¹⁸³ *La Tradición Animalística En El Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*, Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 17.

Natural das Laranjeiras (1959), Di Benetto com *Mundo Animal* (1953), e a lista continua repleta de autores consagrados e de obras não tanto conhecidas, nas quais o animal torna-se fonte da experiência literária do escritor/poeta.

3.2 Jorge Luís Borges e as Narrativas de Ontem

A obra de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *O Livro dos Seres Imaginários*¹⁸⁴, foi originalmente publicado com o título *Manual de Zoología Fantástica*, em 1957, no México, acompanhado de ilustrações de Rodolfo Nieto. Borges contou com a colaboração de Margarita Guerrero, a qual consta como coautora da obra, e dos investigadores Leonor Guerrero de Coppola, Alberto d'Aversa e Rafael Lopez Pelligri.¹⁸⁵

Posteriormente, em 1967, a obra foi expandida e o livro passou a denominar-se *O Livro dos Seres Imaginários*.¹⁸⁶ A questão que se coloca em relação a esta mudança de título será apenas uma questão de semântica ou existirá diferenças substanciais entre os livros?

Entende-se “Manual” por compêndio, pequeno livro que sumariza as noções básicas de uma dada matéria ou assunto, um guia prático que explica determinadas matérias. O termo “Manual Zoológico” remete para a ideia de tratado natural, como se o autor quisesse imitar os manuais naturalísticos nos quais os animais são tratados, ou seja, catalogados consoante as suas características e locais geográficos que habitam, mas que não se quer exaustivo.

De facto, no título está bem presente a diferença entre a zoologia enquanto ciência, que estuda os animais que habitam o mundo, em contraste com a zoologia fantástica, do domínio do imaginário. É esta última que interessa, o enfoque dá-se à Zoologia Fantástica, com animais que habitam os lugares metafísicos, seres nascidos da imaginação do homem ou inspiração divina.

¹⁸⁴ *O Livro dos Seres Imaginários*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Teorema, 2009.

¹⁸⁵ *El Manual de Zoología Fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, “Prólogo”, p. 2.

¹⁸⁶ Em Portugal há uma primeira edição em 2005 pela Teorema e a edição mais recente data de 2009.

Talvez se compreenda a mudança de título para a edição expandida, *Livro dos Seres Imaginários*, se se considerar que a essência do livro permanece a mesma, a ideia de compêndio, o livro que pretende ensinar e mostrar ao leitor os seres que habitam a “outra” zoologia, mas, no entanto, sugere se ao leitor que o “manual” se tornou pequeno demais para conter tantos seres fantásticos. Só o macrocosmo do “livro” consegue abarcar todo um imenso habitat povoado por seres imaginários. Precisamente, são descritos mais vinte e quatro seres imaginários. A palavra “seres” evoca a ideia de vida, de existência. Neste sentido, podemos comparar o animal que existe como facto empírico, em contraste com o *ser imaginário* que, por não ser “real”, não quer dizer que não exista.

A única diferença substancial entre os dois livros mais importante que detetamos diz respeito ao paratexto de ambos os livros, ou seja, o prólogo.

Prólogos

Para uma análise mais completa, procuraremos relacionar o “Prólogo” que acompanha *El Manual de Zoología Fantástica* com o “Prólogo” da edição de *O Livro dos Seres Imaginários*.

Neste sentido, o prólogo com que Borges inicia *El Manual de Zoología Fantástica* torna-se essencial para iniciar o leitor na viagem a mundos inauditos, que podem causar estranheza, e, desta forma, o ajudar a percorrer as páginas do livro, como quem acompanha um menino pela primeira vez ao jardim zoológico.

Com efeito, é desta forma que Borges e Marguerita Guerrero iniciam o prólogo: “A un chico lo llevan por primera vez al jardín Zoológico.” Nesta simples frase Borges fornece três elementos essenciais para a compreensão do livro. Por um lado, o “menino”, o “jardim zoológico”, do campo semântico da infância, por outro, o verbo “llevan” que instaura a viagem, o ato de levar, de transportar para um determinado lugar. Quem é este menino, para que jardim zoológico o levam, que características terá essa viagem?

O menino pode ser, nas palavras dos autores, “cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido esse chico y lo hemos olvidado”, aquele que percorre a eterna viagem iniciática que o leva ao jardim zoológico pela primeira vez. Ao

mesmo tempo, Borges apela à criança que esquecemos, à criança que olhava de uma forma curiosa e maravilhada, como se tudo fosse sempre uma descoberta, para que regresse à primeira viagem que fez ao zoológico, o menino que confia nos pais que o levam para os lugares dos animais. O menino cresce, transforma-se, cria verdadeiras barreiras dentro de si, mas este processo faz parte do crescimento, no dizer de Borges, “la verdade es que no hay niño que no haya descubierto el jardín zoológico y que no hay persona mayor que no sea, bien examinada, neurótica.” O autor serve-se da comoção, da perturbação do menino adulto, para regressar ao estado primordial acompanhado.

No entanto, esta é uma viagem a qual o menino deve percorrer interiormente. Os pais servem apenas como meio que aconselha e dá pistas, pois o menino terá de trilhar os seus próprios caminhos. O menino será, por assim dizer, o aventureiro e explorador que sai da sua zona de conforto para explorar o jardim zoológico, espaço onde se concentram os animais que há muito esperam pelo menino.

O Jardim Zoológico, espaço suspenso no tempo, é o elemento essencial a partir do qual o menino iniciará a sua viagem de descoberta, que tenta redescobrir e reinventar. O jardim zoológico é um espaço limitado, mas, ao mesmo tempo, tenta compreender o ilimitado, ou seja, é o microcosmo que abarca o macrocosmo, o universo infinito. Um jardim que, ao invés de flores é composto por animais, tanto animais com que o menino está familiarizado, como também, nas palavras de Borges, “os animales vivientes que nunca há visto.”¹⁸⁷

É neste espaço que se dá o esperado encontro entre o menino e os animais. Pois este vê, segundo Borges, “por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y esse espectáculo, que podría alarmalo u horrorizalo, le gusta.”¹⁸⁸ No meio do caos, naquela *menagerie* de animais, o que pode causar estranheza, pânico e horror, desperta na criança, pelo contrário, o gosto, o amor pelas criaturas que, com ele, habitam este mundo.

Um amor pelas criaturas que Borges tenta explicar com recurso a Platão e Schopenhauer. Se, por um lado, Platão diria que o animal é uma ideia inata, que o animal é um conceito imanente ao mundo anterior dos arquétipos, já o poeta alemão,

¹⁸⁷ Cf. *Op. cit.*, p.2.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

refletia, com mais assombro, que o menino e o tigre eram um só, pois o menino desconhecia o que era um tigre, sendo tigre e o menino a mesma essência, a mesma vontade.

Borges e Guerrero utilizam a metáfora do menino, da viagem, do jardim zoológico, e o papel dos pais, para representar, por sua vez, o leitor que inicia uma viagem iniciática pelo livro, ou mesmo pela biblioteca tão familiar a Borges, qual jardim zoológico, e os escritores na figura dos pais, que levam o menino aos “portões” do livro.

Mas que animais poderá o leitor encontrar neste jardim zoológico, que faz com que volte, novamente, à condição de criança? Como já tivemos oportunidade dizer, este zoológico tem uma particularidade especial, é um jardim zoológico fantástico. Borges tem bem presente o conceito de que existem duas formas de zoologia:

“ del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es leones sino esfinges y de grifos y de centaros.”¹⁸⁹

No interior do conceito de zoologia fantástica, Borges e Guerrero assinalam a presença da zoologia de Deus que é diferente da zoologia dos sonhos, mas que habita as mesmas páginas, como se talvez a própria zoologia de Deus seja fruto dos sonhos do homem, e o sonho essência da zoologia de Deus.

Este é um mundo que se pensa infinito, e que, de facto, o é, nas palavras de Borges:

“un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito.”

Porém, há algo de necessário no monstro, pois, apesar das infinitas combinações antropomorfas e zoomorfas possíveis, os monstros que nasceriam acabariam por não responder às necessidades dos arquétipos humanos, acabariam por nascer mortos, ou, por outras palavras, cairiam no esquecimento.¹⁹⁰

O autor inclui uma citação, que é repetida em ambos os prólogos, que dá a entender ao leitor a verdade não factual do dragão, mas que no entanto não deixa de ser uma verdade na imaginação dos homens:

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p.2

¹⁹⁰ *Op. cit.*, “Prólogo”, p. 2.

“Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas existe alguma coisa na sua imagem que concorda com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e idades.”¹⁹¹

São os animais que habitam a “verdade” do mito, dos sonhos, do imaginário, e, por conseguinte, dos livros. E porque se pode falar de verdade? Porque a própria existência destes seres, tão primordiais como a própria humanidade, tão perenes como o tempo, fazem parte do imaginário do homem, do próprio mito genésico, ou mesmo da criação divina, como Borges escreve: “Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios.”

Podemos assim dizer que é uma “verdade” que não precisa de *factos*, mas uma *verdade* que habita no mais íntimo do homem. E passados tantos séculos, os animais dos sonhos e de Deus nunca deixaram de habitar os livros, não deixaram de “existir” no imaginário dos homens. O escritor procura nos animais metáforas para representar o tempo, a memória, enfim, a vida, seja os seres fruto da imaginação ou seja aqueles que tão familiarmente habitam o quotidiano.

No prólogo que acompanha *O Livro dos Seres Imaginários*, substancialmente mais curto, mas esclarecedor, Borges começa por justificar a escolha do título, e neste sentido escreve:

“ O título deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e talvez cada um de nós e da divindade.”

A “imaginação” abrange um campo semântico infinito, como dirá Borges, quase todo o Universo, no qual se podiam incluir todas as formas produzidas pela imaginação humana. No entanto, Borges reduz o imenso campo da criação da imagética humana aos seres estranhos que habitam a fantasia do homem:

“limitamo-nos, no entanto, ao que imediatamente sugere a expressão «seres imaginários» e compilamos um manual dos seres estranhos que, ao longo do tempo e do espaço, foram engendrados pela fantasia do homem.”¹⁹²

¹⁹¹ *O Livro dos Seres Imaginários*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Teorema, 2009. p. 5.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 2.

Ao mesmo tempo, percebemos explicitamente no prólogo de *Os Livros dos Seres Imaginários* que a verdadeira natureza deste texto é, segundo Borges, “necessariamente incompleto; cada nova edição revela-se como o núcleo de edições futuras, que se podem multiplicar ao infinito.”¹⁹³ No fundo, e retomando a ideia de Jardim Zoológico, este livro, tal como o zoológico, estará sempre em construção, sempre em aberto a novas adições. O menino fará parte da própria construção do zoo através da sua imaginação e conhecimentos. Talvez seja essa a razão para que a obra tenha mudado de “Manual” para “Livro”, pois se com o “manual” Borges pretendia que o leitor se iniciasse na leitura e na exploração da zoologia fantástica, como uma espécie de texto técnico, o “livro” expande novos horizontes, abre-se a novos espaços e acrescentos, englobando todo um campo simbólico infinitamente maior e perene.

Por conseguinte, Borges inscreve *O Livro dos Seres Imaginários* ao lado das grandes compilações enciclopédicas dos antigos:

“Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, *O Livro dos Seres Imaginário* não foi, escrito de forma seguida. Gostaríamos que os curiosos o consultassem como quem brinca com as formas alternantes que revela um caleidoscópio.”¹⁹⁴

Esta afirmação complementa a ideia de viagem, de exploração do jardim zoológico. O caleidoscópio, o hipercubo, o infinito, o próprio menino que brinca com as muitas imagens que os seres imaginários, mostram-se, por vezes esquivos, revelando apenas uma determinada face como o próprio Janus. Cabe ao menino percorrer o caleidoscópio por amor ao saber que leva o leitor a percorrer as páginas. Por fim, o autor lança o apelo ao leitor para que ajude neste processo, que nunca terá um fim à vista, para que construa o seu próprio livro dos seres imaginários, o seu próprio jardim zoológico.

Torna-se, pois, necessário que a nossa abordagem à obra de Borges e Guerrero seja pautada pela ideia de uma obra de arte que se apresenta aberta ao leitor, como nos explica Eco:

¹⁹³ *O Livro dos Seres Imaginários*, op. cit., p. 5.

¹⁹⁴ *Idem*, p.5.

“uma obra de arte, forma acabada e *fechada* na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente *aberta*, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada.”¹⁹⁵

Forma acabada e fechada no momento em que o livro se apresenta ao leitor, no entanto, sempre aberta como se cada leitor pudesse acrescentar o ser que habita o seu imaginário, ou haja que deve constar do compêndio.

Finalizamos esta reflexão, ressaltando a importância que os prólogos têm em ambos os livros, ou seja, o poder de transformar a natureza semelhante das obras. O leitor que se prepara para ler *El Manual de Zoología Fantástica* é aquele que se inicia visita naquele jardim zoológico de animais maravilhosas, de certa forma, finito no tempo. Enquanto que, em *O Livro dos Seres Imaginários*, apesar do prólogo mais curto, os autores convidam o leitor a visitar múltiplos e infinitos jardins zoológicos.

Estrutura da Obra

Como já mencionamos, a obra caracteriza-se, e como os próprios autores pretendem, por uma estrutura de manual, um compêndio, o armazenamento a cúmulo dos seres imaginários. Mas de que forma estes animais são apresentados ao leitor? Obedecem a uma estrutura específica, a um tipo específico de texto? Poderemos estabelecer relações com os bestiários?

No prefácio de *O Livro dos Seres Imaginários*, quando os autores pedem a colaboração do leitor, lançam as primeiras pistas de como se deve realizar e organizar as descrições dos seres descritos: “Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a que nos enviem os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.”¹⁹⁶ Encontramos neste convite elementos importantes que constituem a forma base da organização do livro de Borges: *nome e descrição*. É uma estrutura simples que evoca o saber a cúmulo dos dicionários e das enciclopédias, e, mais importante, a própria estrutura do livro de Borges lembra a essência doutrinal do género tipo do bestiário.

¹⁹⁵ *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989, p.68.

¹⁹⁶ *O Livro dos Seres Imaginários*, *op. cit.*, p.6.

Podemos destacar, primeiramente, a ideia do animal que aguarda estático pela sua significação, como se se tratasse de um verbete de um dicionário, da mesma forma que encontramos nos antigos bestiários. Malaxecheverría assinala que o animal:

“[...] «es»; está definido para siempre - salvo alteraciones en textos posteriores -, y su cronotopo, diría Bajtin, es cero: ni temporal ni geográficamente admite lindes.”¹⁹⁷

Faz-se referência ao animal que “é”, o animal tipo que se apresenta nas páginas dos bestiários. Mas, para “ser”, é preciso que o ser espere pela sua forma, pelos componentes que lhe dão vida. Desta forma, encontramos no próprio “corpo” textual o animal, tal como encontrávamos nos bestiários, a sua caracterização e definição porque é conhecido.

Outro aspeto importante, que podemos relacionar com os bestiários e enciclopédias medievais, está no facto dos seres imaginários não obedecerem a qualquer organização taxinómica. A única organização dos seres imaginários reside na enumeração por ordem alfabética, que torna ainda mais enigmática a própria organização do livro. Não obstante, esta é prática recorrente de Borges, como Eco e Foucault assinalam, ao exemplificar com a descrição que encontramos no conto “O Idioma Analítico de John Wilkins”, Borges descreve uma enciclopédia chinesa:

“Os animais se dividem em *a*) pertencentes ao imperador, *b*) embalsamados, *c*) domesticados, *d*) leitões, *e*) sereias, *f*) fabulosos, *g*) cães em liberdade, *h*) incluídos na presente classificação, *i*) que se agitam loucamente, *j*) inumeráveis, *k*) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, *l*) *et coetera*, *m*) que fazem amor, *n*) que parecem moscas, de longe...”

Com efeito, Eco classifica a clássica taxionomia de Borges de desorgânica.¹⁹⁸ A mesma taxionomia que inspirou Foucault a escrever *As Palavras e as Coisas*.¹⁹⁹ A organização assemelha-se à que está presente n’*O Livro dos Seres Imaginários*, ou seja, uma taxionomia que não olha para as características próprias de cada animal, nem para o carácter irreal e, por vezes, absurdo dos seres, mas para os nomes que lhes dão forma.

¹⁹⁷ *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986, p.230.

¹⁹⁸ *Arte e Beleza na Estética Medieval*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁹ Cf. *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, 8ª Edição, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1981.

No entanto, não deixa a enumeração alfabética dos seres imaginários criar um lugar-comum, se utilizarmos a terminologia de Foucault. Um lugar-comum, que é, ao mesmo tempo, espaço nos quais, segundo Foucault:

“ [...] palavras e as categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações (...)”²⁰⁰

Uma organização que, mais uma vez, lembra a própria biblioteca, como se cada *ser* ocupasse o seu espaço na estante da biblioteca universal, por ordem alfabética. Cabe ao leitor percorrer as estantes, traçando o seu próprio caminho, na descoberta das bestas. Esta estrutura simples requer uma atitude mais envolvente do leitor, uma interação mais próxima entre o livro e os seres que nele habitam. Demarca-se, desta forma, da simples leitura das definições informativas, o livro quer ser local de contemplação e inspiração para que o leitor possa brincar com as diversas “formas alternantes”.

Linguagem

A força nuclear que impulsiona a energia criativa de Borges reside nas formas das descrições dos seres imaginários, na linguagem com que Borges procura dar a conhecer a imensa zoologia fantástica. Em Borges, o sentido descritivo dos seres imaginários ganha novas dimensões, através da escolha de pequenos textos contendo em si todos os elementos do saber enciclopédico que representam a própria cosmogonia. Mas, como é que estes textos se apresentam ao leitor? Podemos encontrar estruturas definidas como as entradas das enciclopédias?

Cada descrição emana uma radiação diferente, representando um conjunto de conhecimentos milenares investigados e reunidos nas descrições, na qual os autores encetam um diálogo entre o passado e o presente com os seres imaginários. Cada ser imaginário possui uma história própria, mesmo quando se tratam de seres semelhantes, cada qual representa no Universo diferentes arquétipos.

No entanto, podemos encontrar certas componentes essenciais nas descrições dos seres imaginários descritos por Borges. Na maioria das descrições, são referidos o

²⁰⁰ *Idem*, p. XIII-XIV.

local de onde se pensa originário o ser imaginário, as suas características simbólicas e físicas, e por fim, os hábitos mais conspícuos. Para obtermos estes dados, o leitor tem que dissecar as definições, pois a organização é aleatória e nem sempre óbvia.

Por exemplo, quando Borges relata a existência a *Banshee*, refere-nos que este ser imaginário possui as seguintes características físicas:

“Ninguém parece tê-la visto; é menos uma forma do que um gemido que causa horror às noites [...] Pertence à estirpe das fadas. O seu gemido tem o nome de *keening*.”

A própria característica do *ser* está latente numa pequena frase "Ninguém parece tê-la visto."; aparentemente um ser com forma, mas apenas materializado num gemido. Um gemido que não tem de necessariamente de ter uma forma, ainda mais no mundo do imaginário. No entanto, a dúvida instala-se: terá a *Banshee* alguma forma que o leitor possa imaginar? O verbo “parece” dá à frase um sentido não conclusivo, pois seria diferente se Borges declarasse de forma assertiva que «ninguém tinha visto». Neste sentido, dá-se ao leitor uma possível imagem, não conclusiva, quando Borges menciona que a *Banshee* pertence à estirpe das fadas. Nesta descrição, parte-se do princípio que o leitor conhece as características físicas de uma fada, para que a partir deste conhecimento o leitor possa criar uma possível imagem da *Banshee*.

No que diz respeito aos hábitos estranhos, Borges revela que a *Banshee*, “Junto das janelas, anuncia a morte de algum elemento da família “[...] de certas linhagens de puro sangue celta [...]”. A criatura tem a habilidade de predizer a morte de um membro da família, mas não de uma família qualquer, ouvir o seu gemido é um “privilégio” de famílias que têm uma linhagem Celta pura. Esta função está, assim, intimamente relacionada com o espaço físico no qual o ser imaginário ganha vida. De facto, o espaço físico ou metafísico onde a criatura se manifesta é outro aspeto que normalmente aparece nas descrições dos seres imaginários. Neste sentido, Borges escreve que a criatura se exterioriza na “ Irlanda [...] às regiões montanhosas da Escócia.” e também ouvem-na em “ Gales e na Bretanha.”²⁰¹

Neste sentido, podemos dizer que existe a consciência de que cada besta nasce das próprias raízes identitárias do homem, um local de pertença onde habita no imaginário de cada cultura. No entanto, a *Banshee* ao constar no compêndio de Borges e

²⁰¹ Borges e Guerrero, *op. cit.*, p. 45.

Guerrero ultrapassa quaisquer barreiras geográficas ou culturais impostas pelo homem. Não se trata de classifica-la e confiná-la a um determinado imaginário, mas sim perpetuar a sua existência em cada leitor de diferentes locais e culturas.

A metáfora do “mosaico” pode ser usada para explicar as várias camadas de narrativas que dão forma às definições dos seres imaginários por Borges. Cada definição parece uma peça de um mosaico, já que, para obter uma imagem do ser imaginário, os autores recorrem a um imenso repertório de fontes, da literatura, filosofia, livros sagrados, das tradições orais tradicionais e do folclore.

O caleidoscópio de imagens dos seres imaginários ganha vida no mosaico de múltiplas fontes que os autores registam em cada texto. É neste sentido que Nicole Deschamps explica que Borges e Margarita, «sans doute qui permet le mieux d'articuler l'ensemble des questions aux bestiaires, la principale étant l'utilisation et la transformation des sources.»²⁰²

Atendamos ao exemplo de como Borges constrói a imagem da Fénix, apoiando a sua construção na citação de diversos autores:

“Erman escreve que na mitologia de Heliópolis, a Fénix é o senhor dos jubileus ou de largos ciclo de tempo.”

“Heródoto, numa primeira famosa passagem (II, 73) refere com repetida incredulidade uma primeira forma da lenda:

“Outra ave sagrada há ali que só e viu em pintura, cujo nome é o de Fénix. Com efeito, são raras as vezes que se deixa ver e tão de longe em longe que, segundo os habitantes de Heliópolis, só chega ao Egipto de quinhentos e quinhentos ano, ou seja, quando morre o seu pai. Se pelo tamanho e conformação é tal como a descrevem, a sua massa e aspecto são muito parecidos com os da águia e as suas penas são em parte douradas e em parte cor de carmesim. São tantos os prodígios que dela nos contam que, embora para mim pouco dignos de fé, não deixarei de os referir.”

“Tácito [...] observou correctamente que toda a antiguidade é obscura, mas que uma tradição fixou o prazo de vida da Fénix em mil quatrocentos e sessenta e um anos (Anais, VI, 28).”

“Plínio [...] também investigou a cronologia da Fénix; registou (X,2) que, de acordo com Manílio, aquela vive um ano platónico, ou ano magno.”

²⁰² *Op. cit.*, p. 298.

“Tácito no *Diálogo dos Oradores*, fá-la abarcar doze mil novecentos e noventa e quatro anos comuns.”

“Heródoto menciona um ovo, Plínio um gusano, mas Claudiano, em finais do século IV, já evocava um pássaro imortal que renasce das cinzas, um herdeiro de si mesmo e uma testemunha das idades.”

“Borges sugere ainda aos autores já referidos, " Ovídio (*Metamorfoses*, XV), Dante (*O Inferno*, XXIV), Shakespeare (*Henrique VIII*, v, 4), Pellicer (*El Fénix y su historia natural*), Quevedo (*Parnaso español*, VI), Milton (*Samson Agonistes*, in *fine*). [...] Mencionamos ainda o poema latino *De Ave Phoenix*, atribuído a Lactâncio [...] Tertuliano, Santo Ambrósio e Cirilo de Jerusalém indicam a Fénix como prova da ressurreição do corpo. Plínio zomba dos terapeutas que prescrevem remédios extraídos do ninho e das cinzas da Fénix.”²⁰³

Borges menciona o respeitado egiptólogo alemão Adolf Erman, um autor moderno para iniciar a procura pelas antigas imagens perdidas da Fénix. Como um arqueólogo, o escritor percorre camadas mais profundas do mito, e reproduz fielmente uma famosa passagem de Heródoto que conta uma das primeiras narrativas do mito. Avançando no tempo, as perspetivas de Tácito e o Plínio são adicionadas à descrição da Fénix. Claudiano introduz uma nova versão do mito que será adaptada pelos autores cristãos, como Tertuliano, Santo Ambrósio e Cirilo de Jerusalém. Apenas a título de menção, Borges cita autores como Ovídio, Dante, Pellicer, Milton, Lactâncio, Quevedo, Shakespeare, que fazem referência à Fénix nas suas obras.

A definição que acompanha a Fénix é reveladora da vasta erudição de Borges, a grande biblioteca de Babel que reuniu ao longo das décadas, espelhada nas mais variadas fontes bibliográficas. Esperanza Lopez Parada compara Borges a um colecionador, que explorou a fauna imaginária presente nos livros, ao mesmo tempo que percorreu as eras e as mais diversas culturas procurando os seres curiosos que povoam o imaginário dos Homens.

No entanto, mais que o colecionador, achamos que Borges assemelha-se ao escriba que trabalha pacientemente as palavras tão ancestrais como os próprios seres imaginários descritos, na sua imensa biblioteca. Borges apresenta aos “outros” leitores uma imensa biblioteca que nele habita, com infinitas vozes, de imensas referências bibliográficas, onde Plínio e Shakespeare convivem mutuamente dialogando num

²⁰³ *Op. cit.*, p. 66.

espaço sem tempo e fronteiras. É sem espaço físico que o detenha, sem tempo que o aprisione, e que nos revela uma imensa diversidade que pode ser ampliada ao infinito.

Não se resume apenas a expor friamente os conteúdos colecionados, pois a erudição também exige o conhecimento interior e meditado. As repetições e citações não se mostram ao leitor como meras tautologias, mas sim, como força motriz para construir literatura.

Outro aspeto importante do discurso utilizado por Borges diz respeito as várias formas de citação que emprega nas definições dos seres imaginários. Designa-se citação a passagem pedida de empréstimo a um conjunto textual para ilustrar ou apoiar aquilo que se enuncia. Os vários sentidos que uma determinada citação emana, dependendo do contexto em que está inserida, n' *O Livro dos Seres Imaginários* faz da citação potência criadora, não apenas ornamento do texto. Com efeito, a descrição feita da Fénix oferece-nos uma perspectiva sobre os vários níveis de citação que Borges regista em todo o livro, ou seja a citação literal do texto, e num segundo nível, as citações nas quais Borges intervém destacando a omnipresença das várias referências, ou como Bakhtine qualificou como «palavra ambivalente».

A citação *ipsis verbis*, sem qualquer comentário, nas palavras de Esperanza Lopez Parada mantêm "el ejemplar intacto y lo repite literalmente, practicando lo que podríamos llamar un *grado de intertextualid cero*."²⁰⁴ Podemos encontrar o processo de recurso em algumas das citações em quase todo o livro, como exemplificamos na citação de Heródoto sobre a Fénix:

“ «Outra ave sagrada há ali que só e viu em pintura, cujo nome é o de Fénix. Com efeito, são raras as vezes que se deixa ver e tão de longe em longe que, segundo os habitantes de Heliópolis, só chega ao Egipto de quinhentos e quinhentos anos, ou seja, quando morre o seu pai. Se pelo tamanho e conformação é tal como a descrevem, a sua massa e aspecto são muito parecidos com os da águia e as suas penas são em parte douradas e em parte cor de carmesim. São tantos os prodígios que dela nos contam que, embora para mim pouco dignos de fé, não deixarei de os referir.»²⁰⁵

²⁰⁴ *Op.cit.*, p.72

²⁰⁵ *Op. cit.*, p.66.

Encontramos no livro, igualmente, cerca de dez seres imaginários acerca dos quais Borges deixa que os autores dos próprios textos se expressem livremente, temos os seguintes exemplos: *Um Animal Sonhado Por C. S. Lewis*, *O Animal Sonhado Por Poe*, *Um Animal Sonhado Por Kafka*, *Um Cruzamento* por Kafka, *O Filho do Leviatã in La Légende dorée*, *O Macaco da Tinta* por Wang-Ta-Hai, *Porca com Correntes* por Félix Colluccio, *Um Réptil Sonhado Por C. S. Lewis*, *O Squonk* por William T. Cox e o Odradek, um ser descrito por Kafka. Atentemos ao exemplo:

"*Um animal sonhado por Kafka*,

"«È um animal com uma grande cauda, de muitos metros de comprimento, parecida com a do zorro. Por vezes, gostaria de ter a sua cauda na mão, mas é impossível; o animal está sempre em movimento, a cauda de um lado ao outro. O animal tem qualquer coisa de canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem algo de humana; apenas os dentes têm força expressiva, porque os esconde ou mostra. Costumo ter a impressão de que o animal me quer amestrar; de contrário, que propósito pode ter ao afastar a cauda quando a quero agarrar e logo esperar tranquilamente que volte a atrair-me, e de imediato voltar a saltar?»

Franz Kafka

Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, 1953²⁰⁶

Trata-se de um pequeno fragmento de um livro escrito por Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, no qual uma espécie de canguru com aparência humana aparece em sonhos ao próprio escritor, desenrolando-se uma espécie de luta pelo controlo, no qual o ser imaginado tenta amestrar o próprio criador.

Esperanza Lopez Parada defende que a citação palavra à palavra implica anular a alteridade do texto, pois estes enunciados estão fora do contexto temporal e literário, o que por vezes muda o sentido original e a intencionalidade do enunciado. O leitor recebe de Borges uma citação em *media res*, descontextualizada, transportada do seu local original para habitar um novo espaço da zoologia fantástica que Borges cria. Porém, Borges deixa que a voz primordial se expresse "livremente" nesse mesmo espaço, por respeito e admiração pelo próprio Kafka. Também podemos pensar que Borges ao anular a sua escrita, no fundo a sua voz interior, possibilita ao leitor um contacto mais pessoal com o sonho de Kafka.

Há como uma expropriação por parte de Borges, qual colecionador que caça uma presa e a mantém num local longe do seu habitat, no entanto, não esqueçamos que o objetivo de Borges passa pela compilação dos seres imaginários, ou seja criar um

²⁰⁶ *Idem*, p. 15.

espaço onde possam viver os seres estranhos nascidos da fantasia dos homens. É uma expropriação necessária mesmo que isto implique mudanças no interior da hermenêutica dos textos.

A citação fielmente extraída de um determinado texto cria ligações intertextuais que, nas palavras de Barthes, “não têm outra lei senão a da infinidade dos seus recomeços.”²⁰⁷, dado que, uma determinada obra literária face aos modelos arquetípos entra sempre em relação, transgressão e transformação. Neste sentido, Esperanza Lopez Parada escreve:

“El él, en su modo de alterar la literatura que le precede, queda manifesto el carácter intemporal de ésta última, su rango, de obra peculiar y sin nombres. Cada autor ocupa apenas un espacio indeterminado en el conjunto, una breve parcela. Desde ella ha de modificar, en mayor o menor medida, esa Antigüedad de la que es deudor.”²⁰⁸

A voz de Kafka ecoa no pequeno excerto citado por Borges, todavia o escritor confere-lhe novos sentidos universais e intemporais. O animal também pode aparecer tanto no sonho de Borges como nos nossos sonhos, tal e qual como Kafka o sonhou. E mais uma vez o animal tentará nos amestrar, subjugar-nos no eterno jogo, a sorrir enigmático enquanto passeia a sua cauda na nossa impossibilidade de o apanhar.

A par das vozes dos mestres, a voz de Borges faz-se ouvir, com uma erudição íntima, a voz que construiu a coleção e lhe quer dar um toque pessoal, segundo Esperanza Lopez Parada, "oferecer versiones delos mismos o a combinar sus palabras con los comentarios que le inspiran."²⁰⁹ Por vezes, o leitor reencontra a voz de Borges em comentários inspirados, como na descrição da Fénix:

“Os antigos acreditaram que, cumprindo esse enorme ciclo astronómico, a história universal se repetiria em todos os seus pormenores por se repetirem os influxos dos planetas; a Fénix viria a ser um espelho ou uma imagem do universo. Para maior analogia, os estoicos ensinaram que o universo morre no fogo e renasce do fogo e que o processo não terá fim como não teve princípio.”²¹⁰

²⁰⁷ Roland Barthes *S/Z*, *Apud* Marc Angenot, *Glossário da Crítica Contemporânea*, 1ª Edição, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 132.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 77.

²⁰⁹ *Idem*, p.73

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 66.

Podemos considerar um segundo nível de citação, ou como Bakhtine o apelidou, a «palavra ambivalente», quando a origem do discurso de um autor tem ao mesmo tempo origem num discurso estranho. Estranho no sentido de que há muito as vozes se fundiram com o tempo, “Os antigos”, “os estoicos”, vozes estranhas as quais Borges retoma como origem da sua própria voz para explicar conhecimentos herméticos antigos, renovando-as no seu próprio discurso. As citações não representam um saber neutro, ou estático, por parte de Borges, nas palavras de Esperanza Lopez Parada estas, pelo contrário, “encierran el principio de traición que permite al que las realiza inmiscuirse en el texto y hacerlo suyo.”²¹¹

Os exemplos anteriormente citados demonstram bem a pluralidade de vozes que estão latentes no texto, o mosaico constituído por pequenas peças que se reúnem para o renascer da Fénix. Na descrição da Fénix há uma perfeita simbiose entre os autores citados, mesmo que estes possam estar em desacordo em determinados aspetos, o que mostra o caleidoscópio de imagens que a Fénix foi produzindo no imaginário dos homens, ao longo dos tempos.

Ao determo-nos na definição da Fénix, nos vários níveis de citação e intertextualidade, nas vozes plurais que constroem as pequenas monografias que acompanham os seres imaginários, não deixamos de pensar no tipo de texto ideal de Barthes, que segundo o crítico francês constitui-se como hipertexto:

“redes múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, são indecidíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem.”²¹²

Nas descrições de Borges, o texto mantém a relação original, funda-se no princípio de diálogo intertextual explícito, sem que um determinado texto se sobreponha ao outro.

²¹¹ *Op. cit.*, p. 148.

²¹² *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1980, p.13

Resta-nos equacionar se poderemos fazer a relação entre a forma de discurso de Borges e os antigos bestiários. Não podemos ignorar que as descrições apresentadas por Borges são modernas por natureza, que respondem e se enquadram num determinado contexto literário. Não obstante, encontramos alguns aspetos através dos quais podemos estabelecer pontes com os bestiários e enciclopédias medievais. Desde logo, salienta-se o recurso às citações e aos conhecimentos passados. Lembramos que uma das principais características do género residia no facto dos autores dos bestiários respeitarem o modelo que imitavam, ou seja, o *Physiologus*, ao mesmo tempo que enriqueciam as descrições com citações de obras tidas como canónicas representadas pelos enciclopedistas medievais, Isidoro de Sevilha e Rabano Mauro, Hugo de Santo Victor, entre outros. De igual modo, procuravam registar nas descrições dos animais, tanto fantásticos como reais, citações da bíblia.

Do mesmo modo, Borges recorre às citações de um conhecimento já documentado para descrever mais fielmente os animais. Ao mesmo tempo, o trabalho de Borges pretende ser o mais credível e fiel possível, revelando uma imagem arquétipo dos seres que constam nos livros. Os autores dos bestiários também tinham a preocupação de procurar reunir nas suas descrições os testemunhos mais credíveis, pois só assim poderiam ganhar a atenção devida aos seus trabalhos.

Os Seres Imaginários

Barthes, na introdução ao seu estudo *S/Z*, menciona a seguinte metáfora: “ Diz-se que, depois de muito meditar, certos budistas conseguem ver uma grande paisagem numa ervilha.”²¹³ Não queremos aqui refletir sobre o sentido dado pelo crítico francês à metáfora, porém seja-nos permitido reescrever e reutilizar a metáfora para o nosso estudo. Assim, tal como o budista que após profunda meditação encontra num grão de ervilha uma paisagem, não terá Borges, ao meditar sobre cada ser imaginário, encontrado uma grande paisagem, ao mesmo tempo que, novas paisagens, novos e misteriosos seres surgiam, num processo infinito?

Sem dúvida, e o próprio Borges o admite no prólogo, como anteriormente já referimos, quando se fala em seres imaginários, um universo infinito, ou se quisermos,

²¹³ *Op. cit.*, p.11

uma paisagem infinita revela-se ao sábio e faz tremer o mais audaz dos investigadores. Um livro que nasce da impossibilidade de conter tão infinito Universo. Borges é movido pela vontade perene que acompanha o homem desde o início dos tempos, registar nas páginas dos livros as múltiplas dimensões inauditas e inefáveis do Universo.

Em *O Livro dos Seres Imaginários* encontramos cento e dezasseis seres imaginários descritos por Borges. Dos cento e dezasseis seres imaginários, oitenta e dois faziam originalmente parte de *El Manual de Zoología Fantástica*. Durante os dez anos que separam *El Manual de Zoología Fantástica* e *O Livros dos Seres Imaginários*, Borges acrescenta um total de trinta e quatro novos seres fantásticos.

Resta lembrar que se o primeiro livro inicia o leitor na descoberta dos seres imaginários, ao mesmo tempo Borges apercebe-se da limitação e do carácter iterativo da sua própria obra, tornando monótona a zoologia fantástica e impondo limites ao universo que sabe infinito. *O Livro dos Seres Imaginários* nasce da necessidade de abarcar novos universos, da fantasia transbordante do ser humano que procura representar o inaudito. Neste sentido, Esperanza Lopez Parada escreve:

“Si lo imaginario es inabarcable y todo lo incluye, hasta la vida misma, el catálogo que se proponga consignarlo, es tan numeroso como su motivo. Tendrá que reeditarse una y otra vez para dar cuenta de la amplitud de su asunto y para completarlo, ya que es de por sí inagotable”²¹⁴

A imaginação abre espaços que outrora estavam fechados, mas que se amplia ao infinito, ao inabarcável, à própria impossibilidade delirante de poder registar a fantasia transbordante de seres nascidos da imaginação do homem. Ainda assim o “Livro” nasce do primitivo desejo do homem, nas palavras de E. Finazzi-Agrò de “reduzir o mundo a um livro mas também marcadas pelo contradesejo de fazer dos livros (ou do lugar onde são reunidos e organizados: a biblioteca) um compêndio figurativo do Universo.”²¹⁵

Borges dá uma dimensão superior, ou se quisermos, um sentido holístico e perene ao *Livro dos Seres Imaginários*, ao mesmo tempo que pretende que seja um novo início e que a memória presente no livro se propague nas eras futuras, vivendo da própria impossibilidade, do universo infinito dos seres imaginários. Mas quem são esses seres que proliferam e guardam espaço na memória de Borges?

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 46

²¹⁵ “Bestiários”, in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 83.

Apresentaremos os seres imaginários, tanto aqueles que pertenceram ao *Manual de Zoología Fantástica* e fazem parte de *O Livro dos Seres Imaginários*, como aqueles que serão incluídos nesta última publicação:

“A Bao a Qu; Abtu e Anet; A Anfisbena; Animais dos Espelhos; Animais Esféricos; Dois Animais Metafísicos; Um Animal Sonhado por C. S. Lewis; Um Animal Sonhado por Kafka; O Animal Sonhado por Poe; Os Anjos de Swedenborg; Os Antílopes de Seis Patas; O Asno de Três Patas; Bahamut; Baldanders; A Banshee; O Basilisco; O Behemoth; O Borametz; Os Brownies; O Burak; O Catóblepas; O Cavalo-Marinho; O Cem Cabeças; O Centauro; O Cérbero; O Cervo Celistal; Cila; Crocotas e Leucrocotas; Cronos ou Hércules; Um Cruzamento; Os Demónios de Swedenborg; Demónios do Judaísmo; O Devorador das Sombras; O Dragão; O Dragão Chinês; O Dragão no Ocidente; O Duplo; O Elefante que Vaticinou o Nascimento de Buda; Os Elfos; Os Eloi e os Morlocks; A Esfinge; As Fadas; Fastitocalon; Fauna Chinesa; Fauna dos Estados Unidos; A Fénix; A Fénix Chinesa; O Filho do Leviatã; O Galo Celestial; Garuda; O Gato de Cheshire e os Gatos de Kilkenny; Os Gnomos; O Golem; O Grifo; Haniel, Kafziel, Azriel e Aniel; Haokah, Deus do Trovão; Harpias; A Hidra de Lerna; O Hipogrifo; Hochigan; Humbaba; Ictiocentauros; O Kami; O Kraken; Kuyata; Os Lamed Wufniks; As Lârnias; A Lebre Lunar; Os Lémures; Lilith; O Macaco da Tinta; A Mãe das Tartarugas; A Mandrágora; O Manticora; O Minotauro; O Mirmecoleão; Os Monóculos; O Monstro Aqueronte; Os Nagas; O Nesnás; As Ninfas; O Nivelador; As Nornas; A Óctupla Serpente; Odradek; A Pantera; O Pássaro que Provoca a Chuva; O Pelicano; A Peluda da Ferté-Bernard; O Perítio; Os Pigmeus; Porca com Correntes; A Quimera; Um Rei de Fogo e o Seu Cavalo; Rérnora; Um Réptil Sonhado por C. S. Lewis; O Roque; A Salamandra; Os Sátiros; Sereias; Os Seres Térmicos; Os Silfos; O Simurg; O Squonk; Talos; O Tao-T’ieh; Os Tigres do Aname; Os Trolls; O Unicórnio; O Unicórnio Chinês; O Uroboros; As Valquírias; Os Yinn; Youwarkee; O Zaratan; O Zorro Chinês;”

Achamos relevante, antes de analisarmos alguns dos seres imaginários, fazer menção aos oitenta e dois seres fantásticos que faziam parte do *Manual de Zoología Fantástica* e que aparecem novamente em *O Livro dos Seres Imaginários*. Se considerarmos que *O Livro dos Seres Imaginários* aparece como evolução do *Manual de Zoología Fantástica* (e a explicação torna-se óbvia), a repetição dos seres é uma espécie de cordão umbilical com o novo livro que o precede, e apenas são acrescentados novos seres para coexistirem com os originais.

No entanto, se considerarmos ambos os livros de natureza diferente, a questão da repetição dos seres torna-se pertinente. O que levará Borges a repetir os mesmos seres se este pretende dar uma nova dimensão universal à obra mais recente? Esperanza Lopez Parada explica que esta repetição é necessária e, ao mesmo tempo, profícua, pois os monstros proliferam e repetem-se porque são intermináveis. A autora afirma desta

forma que a aparente monotonia da repetição é a consciência imediata de Borges da vastidão do número de criaturas surgidas do imaginário. Neste sentido, a autora escreve:

“ Es decir, un aspecto distinto ofrecerá la repetición según nos situemos en un eje o en el otro: dentro del lenguaje es una simple consecuencia de sus restricciones y dentro del nivel descursivo es instrumento de su variación, de sus posibilidades. [...] La universalidad de todo lo fabuloso nace da monótona pero implacable combinación de sus rasgos.”²¹⁶

O leitor, ao deparar-se com a imensa *menagerie* apresentada por Borges, não deixa de admirar a vasta erudição do autor, e fruto dessa mesma erudição, o caráter Universal da sua obra. O livro, qual torre de Babel, mostra-nos paisagens, locais, crenças, enfim, o ADN cultural de cada ser imaginário sem, no entanto, reduzir cada animal a um espaço fixo, cristalizado. Vejamos, a título de exemplo, o primeiro ser imaginário que se apresenta ao leitor, a *A Bao a Qu*:

“ Para contemplar a paisagem mais maravilhosa do mundo, é preciso chegar ao último piso da Torre da Vitória, em Chitor. Existe aí um terraço circular que permite dominar todo o horizonte. Uma escada de caracol conduz ao terraço, mas só se atrevem a subir os que não acreditam na fábula (...)”²¹⁷

Borges começa por fazer com que o leitor inicie uma pequena viagem, como se abra-se no meio da página uma passagem para outras dimensões terrestres. Essa viagem é até à Índia. Porém, o leitor entra na sua própria descodificação do texto, pois este tem de saber em que local se situa Chitor e a Torre da Vitória onde habita *A Bao a Qu*.

A viagem que Borges sugere ao leitor não é apenas uma passagem sem significado, é um transporte para uma cultura diferente, é chamar a si toda uma tradição que se manifesta no animal fantástico que irá ser descrito, uma viagem aos seres míticos de cada cultura. O erudito tem consciência que é herdeiro de sabedorias ancestrais, do conhecimento de culturas quase extintas pela força dos tempos, e que imortaliza na figura de um ser fantástico.

As características da *A Bao a Qu* representam a própria viagem, a existência de uma alteridade entre o leitor e os vários mitos e culturas de cada ser imaginário:

“Na escada da Torre da Vitória, vive desde o princípio do tempo o A Bao a Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro

²¹⁶ *Op.cit.*, p.48.

²¹⁷ *Op. cit.*, p.7.

degrau, e apenas goza da vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima infunde-lhe vida e uma luz interior e insinua-se nele.”²¹⁸

Desta forma, a *A Bao a Qu* acompanhará na viagem o leitor pelas páginas do livro, tal como as pegadas onde se esconde, fazendo a fusão com o leitor rumo à perfeição. O animal fantástico surgirá em todas as latitudes terrenas e surgem em de muitas culturas, em vários contextos e situações. Encontramos os seres imaginários de várias mitologias, como se pode verificar pela lista de atribuição:

A Mitologia Hebraica, como por exemplo, *O Behemoth; Demónios do Judaísmo; O Golem; Haniel Kafziel, Azriel, e Aniel; Os Lamed Wufniks; Lilith;*

A Mitologia Islâmica/Persa representada pelos seguintes seres: *O Asno de Três Patas; Bahamut; O Burak; Kuyata; O Roque; Os Nésnas; O Simurg; Os Yinn;*

A Mitologia Greco-Romana constitui uma boa parte dos seres imaginários descritos por Borges, por exemplo: *O Centauro; O Cérbero; O Dragão no Ocidente; Harpias; A Hidra de Lerna; As Ninfas; A Quimera; Os Sátiros; Sereias; Os Silfos; Cronos ou Hércules; O Basilisco; O Uroboros;*

De igual modo, a Mitologia Chinesa está bem espelhada por seres imaginários como: *O Borametz; O Cervo Celestial; O Dragão Chinês; Fauna Chinesa; A Fénix Chinesa; O Galo Celestial; O Tao-T'ieh; Os Tigres do Aname; O Unicórnio Chinês; O Zorro Chinês;*

O fascínio de Borges pela cultura Nórdica/Anglo Saxónica está latente no livro, na figura dos seres: *Os Antílopes de Seis patas; A Banshee; Os Brownies; Os Elfos; As Fadas; Os Gnomos; Kraken; A Lebre Lunar; Os Nagas; As Nornas; Os Trolls; As Valquírias;*

A mitologia Indiana, com seres de índole budista, e a mitologia egípcia e nipónica também está representada no microcosmo de Borges, pela mesma ordem: *A Bao A Qu; Cem Cabeças; O Elefante que vaticinou o nascimento de Buda; Garuda; A*

²¹⁸ *Ibidem*, p.7.

Lebre Lunar; Mitologia egípcia; *Abtu e Anet*; *A Esfinge*; *A Fénix*; *Hochigan*; Mitologia Japonesa: *O Kami*; *A Óctupla Serpente*.

Estranhamente, os Seres América Latina e América do Norte são os menos representados, podemos até dizer praticamente nulos: *Fauna dos Estados Unidos*; *Haokah, Deus do Trovão*; *Porca com Correntes (Argentina)*;

Dos exemplos acima dados há que destacar o claro interesse por parte de Borges pela mística e hermenêutica chinesa e pelos seres da cultura nórdica/anglo saxónica e, ao mesmo tempo, pelos seres criados pelas cultura judaica e árabe, culturas de que à partida Borges não é herdeiro direto, como o é da mitologia greco-latina.

Os seres imaginários presentes do folclore, enraizados em determinadas culturas, ganham com Borges uma dimensão Universal como *A Banshee*, *Os Brownies*, *a Fauna Chinesa* e, por exemplo, *a Fauna dos Estados Unidos*, ou seres como:

“O Hidebehind está sempre a atrás de alguma coisa. Por mais voltas que um homem dê, e ele está atrás e por isso ninguém o viu, apesar de ter morto e devorado muitos lenhadores.” [...] “Existe ainda o *Goofang*, que anda para trás para que a água não lhe entre nos olhos e «é do tamanho exacto do peixe-roda, mas muito maior»”²¹⁹

Não deixa de parecer estranho, por parte de Borges, a omissão quase completa dos seres que habitam o imaginário da América latina, ou do país de Borges. Apenas há uma pequena entrada sobre a *Porca Com Correntes*, citada *ipsis verbis* do *Diccionario folcklorico Argentino*, de Félix Collucio. Talvez o escritor, ao querer ver o mundo, a erudição exterior, parta e fique fora de casa, e escolha deambular por culturas longínquas, permanentemente preso a locais inauditos, sem a certeza do regresso, como Ulisses. Para Esperanza Lopez Parada, a ausência de um objeto íntimo e precioso em Borges, parece simbolizar uma ausência mais trágica de sentido.²²⁰

A identidade de Borges apresenta-se sem raízes sufocantes que limitem a alteridade entre os povos, o que possibilita essa mesma universalidade, segundo Esperanza Lopez Parada,

²¹⁹ *Op. cit.*, p.73.

²²⁰ *Cf. Op. cit.*, p.162

“Borges sólo pudo ser hispanoamericano; que sólo podía serlo su escritura, mixta y diferenciadora, capaz de deconstruir e incorporar reportorios que le son extraños y de moverse ágilmente en medio de patrimonios muy diferentes con una impunidad de la que el europeo, anclado y atado por raíces asfixiantes, no le cabría nunca disfrutar.”²²¹

Borges representa o viajante errante que passeia pelas várias culturas e mitos, guiado apenas pelo seu amor pelos seres imaginários sem, no entanto, se prender em algum lugar. A curiosidade, a tolerância, a não superstição, uma erudição sem complexos, e ao mesmo tempo, a lealdade a qualquer coisa ou a qualquer ser, enfim, o panteísmo de Borges caracterizam a sua obra.

De entre todos os animais descritos por Borges queremos destacar a relação entre os seres imaginários e os livros, como microcosmo da criação, no qual o tecido textual dá vida aos seres mais estranhos ou a mundos inauditos. Como aqui já escrevemos, todas as descrições nascem do saber erudito de Borges, que, por meio da citação, transforma as mais variadas fontes para dar ao leitor múltiplas visões sobre os seres imaginários. Desta forma, podemos colocar a questão se a natureza dos seres imaginários que Borges descreve, mais do que características físicas, são de propriedade textual. Cria-se a impressão de que há uma necessidade textual nas descrições de Borges que é garantia existencial dos seres descritos. Um *mise en abyme* sem fim de textos que percorrem a literatura universal, sem se sobrepor, apenas unindo-se pelas palavras do escritor.

Os seres descritos pelos autores, de forma alguma procuram substância e existência pelas palavras. Vejamos os exemplos do *Macaco da Tinta*, o *Golem* e o *Gnomo*. Na descrição do *Macaco da Tinta*, que corresponde a uma citação zero, ou seja, *ipsis verbis*, menciona-se apenas o nome de um autor chinês conhecido por Borges chamado Wang-Ta-Hai acompanhado pela data 1791. E a descrição do animal é a seguinte:

“ «Este animal abunda nas regiões do Norte e tem quatro ou cinco polegadas de comprimento; está dotado de um instinto curioso; os olhos são como cornalinas e o pêlo é negro-azeviche, sedoso e flexível, suave como uma almofada. É muito afeiçoado à tinta-da-china e quando as pessoas escrevem, senta-se como uma mão

²²¹ Idem, p. 62

sobre a outra e as pernas cruzadas, à espera que acabem e bebe a tinta que sobra. Depois volta a sentar-se de cócoras, e fica tranquilo.»²²²

Um ser nascido do imaginário chinês muito afeiçoado à tinta-da-china e que espera pelos restos de tinta que sobram dos tinteiros. Tal como o sangue dá vida ao homem, o *Macaco da Tinta* sobrevive com os restos de tinta que bebe. O *Macaco da Tinta* não deixa de ser um ser enigmático, pois a mesma seiva que alimenta as palavras também o faz viver. Fará este *ser* uma palavra, ou seja, a palavra que ainda não foi escrita e espera para ser produzida? Outra leitura que se pode ter é a de que tal como Borges procura nos pequenos fragmentos dos livros as descrições para os seres imaginários, o *Macaco de Tinta* vive dos restos de tinta dos livros. Ambos estão dependentes da tinta que já foi utilizada, e, por conseguinte, das palavras que já foram escritas. O *Macaco da Tinta* pode servir de metáfora aos múltiplos intertextos, ou mesmo ao próprio livro, que bebe múltiplas tintas de infinitas cores.

Outro ser intimamente ligado com os livros e as palavras é o *Golem*. O *Golem* ganha vida nas várias combinações de palavras, da procura minuciosa dos cabalistas que se dedicaram a contar e a combinar as palavras da Sagradas Escrituras, numa demanda para descobrir os arcanos de Deus. Segundo Borges:

“«Golem» foi chamado ao homem criado por combinações de letras; a palavra significava literalmente «uma matéria amorfa ou sem vida.» A fama ocidental do Golem é obra do escritor austríaco Gustav Meyrink, que no capítulo quinto do seu romance onírico *Der Golem* (1915) escreve: [...] Não era, claro, um homem como os outros e apenas o animava uma vida surda e vegetativa, que até à noite e devia a sua virtude à influência de uma inscrição mágica, que lhe punham atrás dos dentes e atraía as forças livres siderais do universo. [...] Eleazar de Worms conservou a fórmula necessária para criar o Golem. [...] o conhecimento dos «alfabetos das duzentas e vinte e uma portas» que devem repetir-se sobre cada órgão do Golem. Na frente será tatuada a palavra «Emet», que significa «Verdade». Para destruir a criatura, deve apagar-se a letra inicial e assim fica apenas a palavra «met», que significa «morto».”²²³

O *Golem* é um ser amorfo de barro, inócuo, que ganha vida pela força motriz das palavras. A sua língua é a inscrição mágica da Verdade, e só morre quando a palavra significa ao contrário, ou seja o Morto. Desta forma, apesar da sua forma tosca e petrificada, o *Golem* é por natureza um ser da linguagem, do alfabeto, das palavras.

²²² *Op. cit.*, p.129.

²²³ *Op. cit.*, pp. 100-101

Borges procura descrever e dar a conhecer o significado dos seres imaginários por meio do conhecimento das palavras, ou seja, da etimologia. À semelhança dos bestiários medievais, Borges não se esquece de explorar a etimologia da palavra que dá nomeação ao ser imaginário. Se o substantivo nomeia, também aí se encontra o segredo para o seu nascimento e o seu sentido mais profundo. Desta forma, Borges ao escrever sobre *Os Gnomos* explica:

“*Gnosis*, em grego, quer dizer «conhecimento»; julgou-se que Paracelso inventou a palavra «gnomo», porque estes sabiam e podiam revelar aos homens o lugar exacto dos tesouros.”²²⁴

Com efeito, não esqueçamos que os autores dos bestiários demarcavam-se pelo saber erudito, e o que espelhavam nos bestiários nascia das próprias palavras, seres que há muito encontraram forma de sobreviver nas páginas dos livros. O bestiário é um dos poucos géneros medievais que ganha forma pelas palavras. O mesmo acontece no *Livro de Borges*, nas palavras de Esperanza Parada:

“antes que una realidad zoológica, el animal cuenta con una substancia intertextual y lo que los profanos de él advertimos, no es tanto su conducta biológica como su comportamiento narratológico.”²²⁵

Todos os seres descritos por Borges têm um comportamento narratológico, os seres não são cristalizados, vivem numa dinâmica de desenvolvimento que corresponde ao conhecimento que determinado ser foi adquirindo ao longo do tempo. Isto é, dá-se a inscrição no tempo das características de um determinado ser que serão acrescentadas, com a evolução do tempo, atribuindo ao ser uma durabilidade dinâmica tal qual um ser em evolução.

Para compreendermos os seres que fazem parte do compêndio de Borges temos de ter presente o anti-naturalismo de Borges. De facto, contam-se poucos os seres naturais, dos cento e dezasseis seres que fazem parte do bestiário de Borges apenas oito são seres naturais: *O Cavalo-marinho*, *Os Lémures*, *A Pantera*, *O Pelicano*, *A Rémora*, *A Salamandra*, *Os Tigres do Aname*, *O Zorro Chinês*.

²²⁴ *Idem*, p. 99.

²²⁵ *Op. cit.*, p.109.

Borges, à semelhança do que aconteceu no século XVI, procura o conhecimento teratológico, dos seres fantásticos, ou, como afirma no prólogo de *O Livros dos Seres Imaginários*, dos seres estranhos que foram engendrados pela fantasia do homem. E mesmo assim, os seres naturais apenas herdam o nome, a descrição torna-os monstruosos, como *A Rémore* que se agarra aos barcos e os atrasa²²⁶, ou *O Cavalo-Marinho* que é semelhante ao cavalo terrestre, mas tem morada no mar e apenas volta à terra para acasalar com as fêmeas.²²⁷ *A Salamandra* que admite que não é apenas um pequeno dragão que vive no fogo, segundo o escritor:

“também (se o *Dicionário da Academia* não se engana) «um batráquio insectívoro de pele lisa, de intensa cor negra, com manchas amarelas simétricas». Entre as duas características a mais conhecida é o lado fabuloso e que ninguém se surpreenderá com a sua inclusão neste manual.”²²⁸

Na descrição da *Salamandra*, Borges explicita bem que o que interessa no compêndio é o carácter fabuloso das criaturas, mesmo que estas correspondam à ordem natural. Daí explica-se a quase omissão de Aristóteles nas descrições dos animais, o filósofo que, como vimos neste trabalho, cimentou as primeiras bases da zoologia. No entanto, precisamente na descrição da *Salamandra* é citado Aristóteles, “Noutro texto veremos como Aristóteles descobriu os animais do ar.”²²⁹. Porém, nada encontramos no compêndio acerca de Aristóteles e de como descobriu os animais do ar.

Há claramente uma preferência pelos mitógrafos e autores que, nas suas descrições sobre os animais, privilegiem o carácter fabuloso ou mesmo a monstruosidade, tais como Ctesias, Heródoto, Sir Thomas Browne, Ulisses Aldrovandi, Tácito, Plínio, John Mandeville.

Esboçemos agora uma pequena reflexão sobre os animais que aparecem tanto nos bestiários medievais como em Borges. Quais são os animais que Borges transporta dos bestiários para o seu livro? Que relações e simbolismos subsistem nas descrições?

Neste sentido, encontramos em *O Livro dos Seres Imaginários* dezoito animais que eram descritos nos bestiários. São eles: *Anfisbena*, *O Basilisco*, *O Catoplepas*, *O Centauro*, *Crocotas e Leucrocotas*, *O Dragão*, *O Fastitocalon*, *A Fénix*, *O Grifo*,

²²⁶ Cf. *Op .cit.*, p. 170.

²²⁷ Cf. *Idem*, p. 45

²²⁸ *Idem*, p. 176.

²²⁹ *Idem*, p.179

Fastitocalon, A Mandrágora, O Mantícora, O Mirmecoleão, A Pantera, O Pelicano, A Rémora, A Salamandra, Sereias.

Dos animais fantásticos aqui mencionados destacamos a presença do *Mirmecoleão*, a *Fastitocalon* e a *Pantera*. Se pensarmos num animal fantástico que se tenha visto nascer dos bestiários, esse animal é o *Mimircoleão*. Este é um animal que não foi esquecido por Borges e que consta da sua coleção particular de seres imaginários. Do *Mirmecoleão* Borges escreve:

“Um animal inconcebível é o Mirmecoleão, definido por Flaubert: «Leão à frente, formiga atrás, e com os genitais ao contrário.» A história deste monstro é curiosa. Nas Escrituras (*Job*, 4,2) lê-se: «O velho leão morre por falta de presa.» O texto hebraico escreve *layish* por «leão»; esta palavra anómala parecia exigir uma tradução que também fosse anómala; os Setenta recordarão um leão arábico que Eliano e Estrabão chamam *myrmex* e forjaram a palavra «mirmecoleão». Ao fim de alguns séculos, esta derivação perdeu-se. *Myrmex* em grego equivale a «formiga»; duas palavras enigmáticas, «o leão-formiga morre por falta de presa» saiu da fantasia que os bestiários medievais multiplicaram: «O fisiólogo trata do leão-formiga; o pai tem forma de leão e a mãe de formiga; o pai alimenta-se de carne e a mãe de ervas. E estes geram o leão-formiga, que é uma mistura dos dois e se parece com os dois, porque a parte dianteira é de leão, a traseira de formiga. Assim conformado, não pode comer carne, como o pai, nem ervas como a mãe e, por conseguinte, morre.»²³⁰

Talvez tenha sido da visão de um velho leão esfomeado consumido por batalhões de formigas que nasceu a imagem fantasiosa do *Mirmecoleão*, como podemos deduzir de *Job*, 4,2. No entanto, a forma quimérica do *Mirmecoleão* nasce da união das palavras a partir da qual os homens forjaram um ser inaudito metade leão e a outra metade formiga, um ser condenado a perecer pela própria impossibilidade da forma.

A curiosa história do monstro e a sua estranha forma fascinam os autores. Porém, antes de Borges levar o leitor a visitar as páginas dos bestiários, faz referência a Flaubert, que descreve, com uma certa ironia, o Mirmecoleão como tendo os genitais ao contrário, o que cria a ideia de um animal estéril que nasce para morrer.

Borges, por seu lado, procura as formas genésicas do ser, encontrando forma e vida/morte nas palavras, *layish* e *Myrmex*. Finalmente, Borges termina a descrição recorrendo à citação de um fragmento da descrição do *Mirmecoleão* do *Physiologus* que trata essencialmente da fenomenologia do monstro. O escritor dirige um olhar

²³⁰ *Op.cit.*, p. 52.

maravilhado e de fascínio para um monstro que vive da própria morte e da impossibilidade enquanto forma.

Há algo, todavia, que falta na descrição do *Mirmecoleão* apresentada por Borges. Uma omissão consciente e, ao mesmo tempo, necessária aos verdadeiros intentos do autor, ou seja, realçar a forma inconcebível do monstro. Como vimos anteriormente, os bestiários realçavam as características físicas dos animais, para destas extrair uma lição moral, ou seja, o animal era símbolo e alegoria. Em Borges, neste caso em particular, a forma é o que mais interessa, não tanto o conteúdo simbólico nem a moral que os homens da idade média extraíam da descrição do animal. O símbolo é algo que emana subtilmente da forma para ser decifrado pelo leitor.

Os bestiários eram conhecidos pelos motivos simbólico e alegórico, sendo um género fortemente vocacionado para a didática, para o ensinamento, ou seja, para o ensino da moral e a classificação ética dos tipos humanos. Por outro lado, o bestiário propunha-se decifrar as relações ocultas entre o plano terrestre e metafísico. As criaturas encerram um conhecimento elevado por detrás das aparências, cabendo ao literato desvendar as constelações de sentidos que povoam a dimensão terrena. Neste sentido, Borges escreve sobre a grande baleia ilha, o *Fastitocalon*, também conhecido no *Physiologus* por *Aspidocoleon*.²³¹

Borges começa por explicar ao leitor em que consistem basicamente os bestiários:

“ A Idade Média atribuiu ao Espírito Santo a composição de dois livros. O primeiro era, segundo se sabe, a *Bíblia*; o segundo, o universo, cujas criaturas guardavam ensinamentos imorais. Para explicar este último, compilaram-se os bestiários.”

Será esta a ideia que Borges reteve dos bestiários medievais, as criaturas que representam ensinamentos morais ou imorais com o intuito de ensinar o homem a “Verdade” que se oculta nos seres. Tal como Borges cita na descrição do *Fastitocalon* retirado de “um” bestiário anglo-saxónico:

“ «Falarei também neste cântico da poderosa baleia. É perigosa para todos os navegantes. A este nadador das correntes do oceano dão-lhe o nome de Fastitocalon. Tem a forma de uma pedra rugosa e está coberta de areia; os marinheiros que o vêem tomam-no por uma ilha. Amarram os seus navios de proa

²³¹ Cf. Michael J. Curley, *op.cit.*, p.45.

alta à falsa terra e desembarcam sem nenhum perigo. Acampam, acendem o fogo e dormem, rendidos. O traidor mergulha então no oceano; procura a sua fundura e deixa que o navio e os homens se afoguem na sala da morte. Costuma também exalar da sua boca um doce fragância, que atrai outros peixes do mar, que penetram nas suas fauces, e estas fecham-se e devora-os. É assim que o demónio nos arrasta para o inferno.»²³²

As características físicas levam os marinheiros, que a confundem com uma ilha, a procurar descanso nas suas costas, mal sabendo que se trata de uma armadilha criada por este ser. O *Fastitocalon* representa o traidor que engana pelas falsas aparências, que arrasta para a morte, assim como o demónio nos arrasta para as profundezas do abismo.

Os animais dos bestiários não transmitiam apenas o mal. Se o *Fastitocalon* representava o demónio, a *Pantera* representava Jesus Cristo. Com efeito, na descrição que diz respeito à *Pantera*, Borges procura dar um sentido maravilhoso a um ser natural. Neste sentido, encontra nos bestiários medievais as características que a tornarão digna de constar num compêndio de seres imaginários:

“Nos bestiários medievais, a palavra «pantera» indica um animal assaz diferente do «mamífero carniceiro» da zoologia contemporânea.”

Na primeira citação, deparamo-nos de novo com o valor da “palavra”, ou seja, de como um termo pode influenciar a criação de um imaginário. Desta forma, “*pantera*” tanto pode nomear o “ser” natural, como o “ser” fantástico que nasceu com os bestiários medievais. Da característica que nos lembra um humano, “que canta”, à terminologia científica “mamífero carniceiro”, a “*Pantera*” poderá ser ambas as coisas, dependendo da vontade de quem escreve.

Assim, Borges aprofunda a ideia maravilhosa da *Pantera*, adotando a atitude de arqueólogo que desempenha em cada descrição, e cita autores como Aristóteles, Eliano e Plínio, bem como a versão da *Bíblia* grega dos Setenta. Estes são os primeiros arquitetos da forma maravilhosa que a *Pantera* ganhará nos bestiários:

“Aristóteles tinha mencionado que o seu cheiro atrai os outros animais; Eliano – autor latino apelidado de «Língua de Mel» pelo seu cabal domínio do grego – declarou que esse cheiro também era agradável aos homens. (Neste aspecto, alguns pensaram numa confusão com o gato-de-algália.) Plínio atribui-lhe uma mancha do lombo, de forma circular, que minguava e crescia com o luar. A estas circunstâncias maravilhosas veio acrescentar-se o facto de a *Bíblia* grega dos

²³² Borges e Guerrero, *op. cit.*, p.

Setenta usar a palavra «pantera» num sentido que pode referir-se a Jesus (*Oseias*, 5,14).”

Com efeito, a “palavra” *Pantera* ganha a sua verdadeira forma nos bestiários medievais, nos quais estão reunidos os conhecimentos dispersos dos antigos naturalistas reinterpretados à luz da fé Cristã, pela alegoria-simbólica. Borges tem como base o bestiário anglo-saxónico do *Código de Exeter*:

“ [...] a Pantera é um animal solitário e delicado, de voz melodiosa e respiração fragante. Tem a sua morada nas montanhas, num lugar secreto. Não tem outro inimigo sem ser o dragão, com quem luta sem tréguas. Dorme três e, quando acorda a cantar, multidões de homens e de animais acodem ao seu covil, vindos dos campos, castelos e cidades, atraídos pela sua fragrância e pela música. O dragão é o antigo inimigo, o Demónio; o despertar é a ressurreição do Senhor; as multidões são a comunidade dos fiéis e a Pantera é Jesus Cristo.”²³³

Ao contrário do *Mirmecoleão*, a *Pantera* ganha atributos de ser imaginário, não pela forma, mas pela alegoria, pelas invisíveis correspondências definidas pelos bestiários entre o que se manifesta na terra e o que representa nos céus. A alegoria transforma a *Pantera* em símbolo de Cristo e da sua Igreja. É o imaginário que se difunde e se relaciona com a imagem do animal, e que é aproveitado pelos poetas. Exemplo deste mecanismo é a referência de Borges ao poema *Gerontion* de T. S. Eliot, no qual escreve sobre “Cristo como o tigre.”

À importante e clara recuperação dos bestiários, Borges acrescenta uma relevante descrição da Pantera por Leonardo Da Vinci, também ele autor do seu próprio bestiário:

“ Anota Leonardo da Vinci;

“ «A Pantera africana é como uma leoa, mas as patas são mais altas, e o corpo mais subtil. É toda branca e está salpicada de manchas negras que parecem rosetas. A sua formosura deleita os animais, que sempre andariam à sua volta, se não fosse o seu olhar terrível. A Pantera, que não ignora este facto, baixa os olhos; os animais aproximam-se para gozar dessa beleza e ela apanha o que está mais perto e devora-o»²³⁴

Não só Borges desenvolve a ideia de evolução simbólica e descritiva das características da *Pantera*, citando Leonardo Da Vinci, pois o artista italiano projeta

²³³ *Op. cit.*, p. 106.

²³⁴ *Op. cit.*, p. 110.

uma imagem natural mais nítida da Pantera, mas mantém as características fantasiosas que celebrizaram na Idade Média. Ao mesmo tempo, afirma-se a ideia de que o bestiário não é um género confinado à Idade Média, mas sim um género dinâmico.

À semelhança da *Pantera*, o *Pelicano* destaca-se pelos atributos fantásticos que ganhou com os bestiários. O *Pelicano*, para ressuscitar os filhos da morte, rasga o peito para que o sangue derramado caia sobre os filhos, fazendo-os voltar à vida. Esta é a alegoria do sacrifício de Cristo pelos homens e pela nossa salvação, uma imagem que é parte da heráldica cristã e inspirou Dante no verso XXV, 113, de *O Paraíso*, como assinala Borges.

3.3 O Bestiário de José Alberto Oliveira

Percorramos o texto de José Alberto Oliveira, como bosque narrativo, tal como propõe Umberto Eco, quando escreve que “todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho.”²³⁵, para perceber que leitor modelo procura o autor para o seu texto e em que medida este entende o jogo intertextual presente na obra. O que se espera de uma obra cujo título é *Bestiário*? Que noção terá o poeta do bestiário enquanto género? Será uma obra que representa uma inovação em relação ao género medieval ou apenas uma opção estética por parte do poeta?

Neste sentido, concentremos a nossa reflexão no título da obra, *Bestiário*. O título é a primeira forma de paratexto, ou seja, o primeiro contacto que o leitor tem com a obra, que define ou defrauda o horizonte de expectativas do leitor. No início da nossa dissertação, explicámos que o termo bestiário pode designar, nos dicionários gerais de língua portuguesa, o local onde se guardavam as bestas, ou os recintos nos quais os gladiadores lutavam com os animais selvagens. Nos dicionários temáticos, o termo designa um género literário muito popular durante a Idade Média, que reunia descrições de toda a sorte de animais reais e fantásticos, com o intuito de ensinar o homem através da alegoria e símbolo as morais cristãs e os perigos do mal representados pelos comportamentos e características dos animais.

²³⁵ *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, s.l, Difel, 1997, p. 9.

No conjunto, o animal é a figura central e o termo imediato que salta à vista, já que bestiário liga-se com besta, bicho, ser zoológico. A presença do animal é a única certeza imediata do leitor quando é confrontado com o título do livro de José Alberto Oliveira.

O poeta obriga o leitor a procurar um conceito da palavra *Bestiário*, para compreender o jogo hermenêutico que se inicia na obra. Considerando este facto pode-se aventurar que a obra é dirigida a um leitor modelo, consciente do intertexto proposto pelo escritor. O título remete o leitor para um género medieval, ao mesmo tempo que lhe pede o conhecimento de um conceito, mesmo que geral, do que possa consistir o bestiário enquanto género, de forma a que frua completamente a obra.

A epígrafe apresenta importantes sinais para o entendimento da obra. Mais do que do que uma frase decorativa de uma determinada composição literária, a epígrafe funciona como arauto dos pensamentos do autor ao lançar pistas ao leitor sobre o teor da obra. É precisamente na epígrafe que o jogo com o leitor continua, novamente levado para a literatura da Idade Média.

A epígrafe escolhida por José Alberto Vieira é uma *canção de escárnio e mal dizer* da autoria de Dom Pedro, Conde de Barcelos, filho ilegítimo de D. Dinis.²³⁶ Tal como o pai, trovador e mecenas, é uma figura importante da literatura medieval portuguesa. A canção é a seguinte:

Natura das animalhas
que son d'ua semelhança
é de fazeren criança,
mais des que son fodimalhas,
vej'ora estranho talho,
qual nunca cuidei que visse:
que emprenhass'e parisse
a camela do bodalho.

As que son d'ua natura
junta[n] – s'a certas sazões
e fazem sas criações;
mais vejo ja criatura
onde eu non cuidei vee-la;
e por én me maravilho
de bodalho fazer filho
per natura, na camela.

As que son, per natureza,

²³⁶Cf. Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas de Escárnio e Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª Edição, s.l, Editorial Galaxia, 1970.

corpos d'ua parecença:
junta[n] – s'e fazen nacenla:
esta é sa dereiteza;
mas non cuidei en mia vida
que camela se juntasse
con bodalh'[e] emprenhasse,
de mais seer d'el parida.”

Constituída por três estrofes com nove versos cada, nesta cantiga de escárnio e mal dizer, Dom Pedro zomba com a estranha união entre o bodalho, que é o mesmo que dizer o porco, e uma camela, feito nunca antes visto no reino animal. Explica Rodrigues Lapa:

“ «Esta cantiga de cima foi feita a ua dona d'ordin, que chamavan Moor Martiinz, por sobrenome Camela, e a un omen que avia nome Joan Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabelion de Braga». Com pretexto nestes dois sobrenomes e atendendo ao escândalo daquela ligação, fez o Conde uma cantiga deveras engraçada, em desenvolta redondilha maior, metro que se afirma justamente na época de decadência do nosso trovadorismo.²³⁷

Dom Pedro aproveita-se dos apelidos dos dois amantes para construir uma cantiga que gira em torno da temática animal, e que tem tanto de sátira como uma certa carga erótica. No fundo, os dois amantes são reduzidos à forma animal presente no próprio nome. A epígrafe mostra-se reveladora do que o leitor poderá encontrar no livro, ou seja, personagens humanas que se encontram na pele de animais.

Por outro lado, José Alberto Oliveira quase que se afasta pela epígrafe da relação entre os bestiários medievais e o título *Bestiário* ao apresentar um registo literário medieval totalmente diferente ligado à cantiga e à sátira. Mas, uma estreita e óbvia relação mantém-se entre esta cantiga e os bestiários, dado que ambas tratam do animal e da sua natureza.

A canção de Dom Pedro demonstra a consciência da impossibilidade do acasalamento entre um bodalho e uma camela, devido a serem duas espécies completamente diferentes. Uma união bestial impossível e proibida, que, ao mesmo tempo, representa o banido amor entre Moor Martiinz Camela e Joan Mariz Bodalho, um amor escandaloso para a época, como também escandalosa e proibida seria a união entre estes dois animais, pois contra natura.

²³⁷ *Op. cit.*, p. 486.

No caso da cantiga de Dom Pedro, as diferentes características entre o bodalho e a camela apenas são motivo de gozo e escárnio. Já no caso do bestiário, de índole eclesiástica, as características e comportamentos dos animais são fonte de ensinamentos da moral cristã.

Neste sentido, José Alberto Oliveira cria uma certa ambiguidade entre o título e a epígrafe que acompanha a obra, já que quase se anuncia uma relação intertextual com os bestiários medievais pelo título, e há um apelo à relação com as cantigas de escárnio e mal dizer, pela epígrafe. Ou encontraremos na obra uma fusão entre estas duas formas literárias medievais?

Estrutura e Linguagem

Com efeito, ao folhearmos as páginas do livro de José Alberto Oliveira, constatamos que não se reconhece na obra a estrutura de um compêndio do tipo dos bestiários medievais. Apesar de, tal como nos bestiários, o poeta atribuir a cada ser um espaço especial e único, espaço este que se relaciona com os outros espaços constituindo um todo, a obra não se define pela estrutura rígida dos bestiários, presente no caso da obra de Borges.

De facto, encontramos na obra uma diversidade de estilos e de formas literárias dentro da mesma obra. Da prosa à poesia, José Alberto Oliveira ensaia nos animais diferentes estilos para contar a história que cada um tem para nos oferecer. Talvez um simples exercício poético, ou podemos ler algo de mais profundo, como se cada animal apenas pudesse ganhar voz e se expressar num determinado estilo.

Nos textos em prosa podemos encontrar alguns exemplos de fábulas e de prosa poética ou pequenas histórias de animais. A fábula, relato breve, apresenta uma ação relativamente tensa e concentrada no tempo, mas uma ação que não se quer muito sinuosa, com personagens simples, normalmente associadas ao mundo animal, como no seguinte exemplo:

“ «OS DIAS ESTÃO mais compridos» — disse a rã. «Que vamos fazer, até que a noite chegue?»

O estorninho ouviu e respondeu: «Um homem de Sung, preocupado porque o arroz não crescia, resolveu durante a tarde, puxar pelos rebentos. Exausto, disse à família que estivera a ajudar o arroz a crescer. A mulher desesperou, ao ver o arrozal murcho, agonizante.»

Calou-se; começou a cantar. As rãs mergulharam.”²³⁸

Como podemos constatar, encontramos quase todos os elementos que constituem uma fábula. No entanto, há uma aproximação à desconstrução do género dado que começa em *media res*, concentrando-se no diálogo entre dois animais, a rã e o estorninho. Outro aspeto desta desconstrução jaz no facto de a rã e o estorninho não serem personagens simples, o estorninho personifica um sábio taoista ou confucionista. Neste sentido, a resposta do estorninho à rã é complexa e profundamente hermenêutica. A rã, preocupada, não sabe o que fazer até o anoitecer, e o estorninho responde contando a parábola de um homem que desesperou por ver que o arroz não crescia e acabou por estragar toda a colheita. Na fábula, a ação é potenciadora da moral, neste caso, a moral é-nos dada pelo argumento do estorninho, o qual permite concluir que não devemos forçar o movimento do tempo, da vida, esperar, no fim de contas.

A obra é profusa em pequenas histórias, que não se assemelham de todo às fábulas, pois não têm o elemento moral-ético. Encontramos diálogos tanto entre animais, como também, entre o homem e o animal. Vejamos o seguinte exemplo:

“**UM HOMEM** tinha dois camelos.

No dia em que chegou ao mercado de Samarcanda um dos camelos tomou umas febres e em poucas horas morreu.

O outro camelo chorou-o três dias. Era de regra.

Ao quarto, o homem tomou umas febres parecidas com as do camelo, mas como foi ao médico e este o tratou com tisanas e sinapismos, demorou uns dias a morrer.

Quando percebeu que piorava, chamou o camelo e disse-lhe:

«Vou morrer e vou morrer pobre. Já o era, não consegui fazer negócio, perdi um camelo e o dinheiro que paguei ao médico. Volta para Baçóra, conta ao meu genro o que se passou e pede-lhe gaurida e trabalho.»

O camelo chorou dia e meio, como era de regra; depois foi beber água ao poço, para aguentar a viagem.

«Qual é a distância entre Samarcanda e Baçorá e quantos litros de água precisou de beber o camelo?», — perguntou o vizir ao condenado à morte. O carrasco aguardava a resposta.”²³⁹

Esta pequena narrativa induz no leitor a dúvida se está na presença de uma fábula ou simplesmente de uma história. Existem dois momentos da narrativa que definem o todo, como se o leitor estivesse presente perante duas pequenas narrativas sobrepostas. Por um lado, a primeira parte, na qual se conta a história do homem que

²³⁸ *Bestiário*, Lisboa, Assírio & Alvim, p.106.

²³⁹ *Op.cit.*, p. 27.

tinha dois camelos, e a segunda parte, a pergunta do vizir ao condenado à morte, ao jeito de uma questão de um problema de matemática, cuja resposta será à sua salvação ou a inevitável morte. O leitor encontra-se perante um texto diegético com uma sequência de acontecimentos formados na totalidade, uma história autossuficiente, e finita em si mesma.

Outra forma narrativa presente é a prosa poética. Na prosa poética, o sentido narrativo sobrepõe-se ao ritmo poético. Atendamos ao seguinte exemplo:

“**ENTRISTECE** ser o destinatário anónimo de um sermão, confundido com badejos, garoupas, raias, chernes e carapaus.

Entristece ser afundado num substantivo colectivo, que uma página melancólica de Mencio, é preterido a favor de uma pata de urso.

O goraz tem o destino das grandes almas, que têm o Universo por morada.

O goraz tem o olho arregalado, que enxerga a fibra essencial dos objectos.

O goraz não especula, desvenda.

O goraz merece um poema.”²⁴⁰

Como podemos constatar pelo exemplo, o poeta tem como objetivo escrever uma pequena narrativa sobre o goraz, e, em termos de visibilidade, o texto assemelha-se, precisamente, ao narrativo. Ao mesmo tempo, encontramos um ritmo criado pela presença das repetições, “ Entristece/Entristece”, “O goraz/ O goraz/ O goraz/”. Nas duas últimas frases, o leitor tem a sensação de que o poeta termina com um dístico.

Em menor número, mas ainda assim presente, o registo poético está presente com um total de dezassete poemas em todo o livro. O poeta, por exemplo, dedica um poema ao Goraz,:

“Estava um goraz sentado
numa pedra, à tardinha.
O grande Oceano dourado,
como raposa na vinha.
Não será do seu agrado,
ter-me agora por vizinha
(já que mostra algum enfado)
— perguntou-lhe a tainha.
Mais vale dormir de lado,
que nadar como a sardinha

²⁴⁰ *Idem*, p. 25

e na pedra estar sentado
que uma pedrada na pinha.”²⁴¹

O poema sobre o goraz é constituído por uma estrofe de doze versos, com rima alternada, em redondilha maior, ou o heptassílabo, que segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, era por excelência o verso básico da poesia popular e dos trovadores medievais, da literatura de língua portuguesa e espanhola.²⁴² O “eu” poético responde ao “eu” narrativo, concedendo ao goraz um poema.

Alguns dos poemas de José Alberto Oliveira estão em verso livre, no exemplo neste poema dedicado ao búfalo,

“**ESTÁ À ESPERA** que o mundo acabe,
o búfalo.
Ele está ali, desde o princípio.
O arroz, quem o semeia,
o rio, a chuva que nele cai,
as casas, as galinhas inquietas,
os bambus,
que o vento inclina
— tudo isto é transitório.”²⁴³

Também encontramos a influência oriental, com a presença de haikus ou haicai, como no poema seguinte:

“**A CABRA** desafia o vento
— o frio desce
das penhas.”²⁴⁴

Trata-se de um poema com uma pequena estrofe, simples, com os elementos naturais, a cabra, o vento, as penhas, que se coadunam com a profundidade dos versos. Os sons das palavras lembram o vento frio e a leveza do ar, contrastando com a hostilidade das penhas rochosas nas quais a cabra desafia a própria vida.

Encontramos um “eu” do autor que se metamorfoseia em toda a obra em um “eu” narrativo e um “eu” lírico. O “eu” narrativo, como narrador, conta as histórias dos animais, e o narrador que participa nas histórias, tem a liberdade de falar com os

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 26.

²⁴² Cf. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, edição 18ª, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 2005, p. 680.

²⁴³ *Op. cit.*, p. 32

²⁴⁴ *Idem*, p. 92.

próprios animais. É essa mesma liberdade poética que encontra na sua voz muitos estilos, que alterna entre a narração e a poesia, sem se deixar, contudo, alienar. E não raras vezes, o leitor confunde os limites da própria narração com o poético. O texto é feito de diferentes vozes, na mesma voz, com a mesma identidade, apenas as palavras e a beleza da fruição da poesia e da narrativa sem limites, sem entraves à imaginação.

No que diz respeito às formas de discurso do poeta, temos que destacar o uso recorrente do diálogo, tanto na narrativa como nos poemas. Já anteriormente, a propósito da fábula, destacámos o diálogo entre a rã e o estorninho como força motriz da ação da fábula, o mesmo acontece no segundo dos três poemas dedicados ao corvo,

“ POEMAS DO CORVO – 2
o meu pacto com o demónio

Era uma noite escura, de céu limpo
— haveria trovões, se fosse um filme.
Reconheci-o pelos óculos escuros e a pêra,
absurda. «Vamos beber um copo?»
Eu não precisava de convite.

«Se eu fosse um romancista» — disse —
«inventava-lhe uma vida. Eu próprio
já só acredito em metáforas, no caldo sideral
de angústias e beatitude. Assinaturas?
— rubricas venais e distraídas.»
O bar vazio, o empregado coxo,
fumava um cigarro.

« Além de pai da mentira» — disse
eu, a meio do terceiro whisky —
«aos lugares-comuns não deve nada.»
Riu-se. Imaginem o arrepio.

« O que é que você queria? A imortalidade?
Uma teoria que lhe permitisse retirar-se
para uma casa na montanha, sem luz
e sem água, destilando licores, alimentado
por direitos de autor? A alma de qualquer
Varya Petrovna, ansiando por viver?»
Eu pedi: «Outro whisky.»

«São tempos difíceis» — concluiu, ao partir,
sem sequer deixar, de empréstimo,
um sorriso saudoso, condoído,
de quem promete — não pensando —
que irá voltar.”²⁴⁵

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 42.

O poema, que apresenta uma faceta narrativa, coloca duas personagens, o corvo e o diabo, a dialogar sobre um pacto. O diabo diz ao corvo que se fosse romancista este ganharia uma nova vida, mas que se sente inclinado para as metáforas, as angústias e a beatitude. Talvez o diabo represente o próprio “eu” lírico, que dá vida ao corvo como metáfora, tal como fez Edgar Allan Poe e outros poetas, como se o diabo pacuasse com o corvo para que este seja sempre uma metáfora, que habita os “lugares-comuns” no qual o corvo habita.

Não podemos deixar de mencionar as reflexões filosóficas do poeta tendo como ponto de partida os animais:

“**NÃO SÃO APENAS** os cretenses que mentem. Também os fabulistas.
Na história o senhor de La Fontaine, a formiga responde à cigarra: «Cantaste, agora dança»; mas não foi uma formiga que respondeu — foram batalhões, regimentos de formigas.
Depois ficaram por ali, à espera que a cigarra entregasse a alma ao criador, para lhe roerem os ossos.”²⁴⁶

O poeta constrói o pensamento a partir da fábula de La Fontaine “A Cigarra e a Formiga”, um pensamento que desconstrói a fábula, ao mesmo tempo que critica a verosimilhança das fábulas tradicionais, sem esquecer a origem cretense de Esopo. Uma reflexão que nos dá pistas para compreender as fábulas do poeta, mais realistas e complexas.

Na obra de José Alberto Oliveira *Bestiário*, a ambiguidade entre o título a epígrafe mantém-se, ou seja, não encontramos na linguagem e na estrutura da obra as convenções do género tal como as encontramos em Borges. A obra alicerça numa linguagem moderna, como as formas utilizadas. O poema do Goraz evoca a antiga métrica medieval, e sem querermos forçar muito esta hipótese de leitura, se tivermos em atenção que os bestiários tanto se podiam apresentar em verso como em prosa, talvez seja essa a ponte que podemos estabelecer.

Os Animais, os Homens e os seres fantásticos.

²⁴⁶ *Idem*, p. 49.

O animal em o *Bestiário* de José Alberto Oliveira é a fórmula central, o motivo do texto, o *leitmotiv* presente em toda a obra. Desde o título à epígrafe, até o próprio bosque de narrativas presentes na obra, tudo funciona para que as múltiplas imagens e recriações do animal ganhem vida.

Antes de analisar os animais propriamente ditos, temos que ter bem presente que José Alberto Oliveira nos apresenta não o animal estático, ao qual é atribuído vários simbolismos e analogias, mas o animal que atua, ou actante. Ao contrário dos bestiários medievais e da obra de Borges, José Alberto Oliveira apresenta-nos um animal com vontade própria, ou, pelo menos, com uma vontade que o poeta atribui ao ser. Daí termos feito menção aos diferentes estilos usados pelo poeta e aos diálogos, que implicam o movimento da narrativa, encontro e confronto, ou seja o animal que fala, que tem uma linguagem, privilégio único dos humanos.

O leitor assiste na obra a um encontro/confronto entre animais de diferentes espécies ou entre o animal e o homem, ou entre animais e seres imaginários. Achamos pertinente estabelecer um paralelo entre “Homem— Animal — Homem”, um paralelo, no qual podemos inverter as personagens actantes em cada pequena narrativa ou poema. Como já anteriormente mencionámos, a própria epígrafe revela isso mesmo, os animais presentes, a camela e o bodalho, representam, por sua vez, uma mulher e um homem.

Na primeira narrativa que o poeta nos apresenta deparamo-nos com essa mesma relação entre o animal actante e o homem:

“**HÁ TEMPOS**, comprei um mocho numa feira.

Ontem, eu estava sentado, encarando uma folha em branco; ele voou pela sala, pousou no meu ombro esquerdo. Eu tinha um exame para preparar.

Comecei a escrever: «Porque enfim, que é o homem na natureza? Um nada em vista do infinito, um todo em vista do nada, um meio entre nada e tudo. Infinitamente afastado da compreensão dos extremos, o fim das coisas e o seu princípio estão para ele infinitamente ocultos num segredo impenetrável, e é igualmente incapaz de ver o nada de onde saiu, e o infinito em que está sumido.

Que fará, portanto, senão perceber alguma aparência das coisas...»

«Esses problemas preocupam-no?» — interrompeu-me.

«Quais?» — perguntei admirado.

«Bem. O significado da vida, do mundo, sei lá, pelo que estava a escrever...»

«Sim, porquê?»

«Talvez queira uma opinião breve...»

«Porque não?» — disse eu. «Sem dúvida» — rectifiquei.

«Se fosse a si, não me preocupava. O mais provável é que não tenham significado. Se tiverem, que não possa ser conhecido, que seja de uma banalidade devastadora.»²⁴⁷

²⁴⁷ *Op. cit.*, p. 9.

Nesta primeira história, o diálogo estabelece-se entre o “eu” narrativo e o mocho, que comprou em um tempo indefinido, talvez num tempo em que os animais ainda falavam. O mocho voa para o ombro do seu dono, num momento de profunda reflexão sobre o sentido da existência do homem na natureza e a impossibilidade de desvendar e compreender os mistérios que encerra. No entanto, os próprios limites da reflexão que o “eu” narrativo começa por expor são completamente subvertidos, pois o próprio mocho lê e fala, e compreende a angústia do homem, e encetando um diálogo com o “eu” narrativo.

Tudo se questiona, menos a ideia de que o animal pode saber falar, e desse modo deter em si alguns dos segredos do universo, ou, por outro lado, como o próprio mocho explica, talvez não haja segredo nenhum e se houver que seja uma “banalidade devastadora.”, como diria o mais acérrimo realista. O mocho não deixa de ser um animal, mas há nele qualquer coisa de humano. O “eu” narrativo aparece associado também em diálogo com os seres que cria, o mesmo acontece com um “peixinho vermelho” e um “peixinho dourado”, a gata Eureka e uma conversa com um sapo.

No entanto, encontramos outras personagens que se relacionam com os animais, e mesmo entre animais de diferentes espécies. Nas pequenas histórias dos animais, o poeta inclui personagens históricas, tais como O Rei Qi, Han Yu, Sócrates, Pitágoras, Aristóteles, Bodisatva, o Marajá de Rahjapur, Santo António, a Madame de Maintenon, Engels, e o Professor António de Oliveira Salazar, ou certas personagens aparecem sem qualquer referência nominativa, tais como, “Um Homem”, “Um Homem de Estremoz”, o Cónego, O rei das ilhas Baleares, o Profeta, o Rabino, o Juiz, o Califa, Eminência Parda (referencia a mais que um humano), “Uma Velha”. Atendamos ao exemplo de uma personagem histórica, o Professor Salazar:

“ **O PROFESSOR SALAZAR** (que Deus o tenha em descanso) gostava de passear, à tardinha, pelos jardins do Palácio. Recordava as estações da linha do Tua e cantava o hino da Mocidade: «Lá vamos, cantando e rindo...»

O Professor Salazar também gostava de galinhas; por ordem dele, a governanta cuidava de um galinheiro, nas traseiras do jardim. Visitava-as quase todos os dias. Preferia a cabidela e o fricassé.

Depois do passeio, sentava-se à janela, com uma manta cobrindo as pernas. Via a D. Maria rebolar as ancas, enquanto punha a mesa para o jantar.

Perguntava quantos ovos tinha posto, nesse dia. Pensava como o povo devia estar feliz, cheio de sacristas, como ele, contentes, à janela, com mantas cobrindo as pernas.

As galinhas aplaudiam.²⁴⁸

Nesta pequena história, o poeta faz referência ao antigo ditador António de Oliveira Salazar e ao seu gosto pelas galinhas. Mas não passa de um gosto um tanto mórbido, ou seja, quando o poeta diz que Salazar gosta de galinhas, refere-se às receitas de cabidela e fricassé, o mesmo acontece com os ovos que as galinhas põem.

O poeta trata-o como “professor” com uma certa ironia, na verdade o episódio mostra Salazar no fim da vida, quando dá uns passeios pelo palácio e descansa com uma manta sobre os joelhos, a ver as ancas da D. Maria, numa clara alusão à obscura ligação que Salazar teve com a sua governanta. E é com ironia que, por fim, retrata as galinhas a aplaudir. (Podemos pensar nas galinhas que, quando morrem, costumam bater as asas violentamente, à espera de serem servidas em cabidela ou fricassé.)

Quanto aos animais presentes na obra de José Alberto Oliveira, a maioria são animais reais, desde os animais domésticos aos selvagens. Na obra podemos encontrar: o mocho, o lobo e a lebre, a Mula, a Ovelha e o Veado, um Peixinho Vermelho, o Abutre, o Corvo, o Leopardo e a Zebra, um Pato, a Vaca, o Goraz, os dois Camelos, um Burro, a Raposa, o Búfalo, o Urso, o Milhafre, o Porco, a Gata Eureka, o Galo, o Cavalo, o Macaco, o Gafanhoto, as Formigas, a Sardanisca, a Toupeira, o Cão, o Rinoceronte, a Cegonha, o Crocodilo, o Gato, o Hipopótamo, a Arara, a Águia, o Papagaio, a Salamandra, os Grous, o Sapo, as Galinhas, a Pega, o Texugo, as Rãs, o Leão, o Rilhafoles, a Tartaruga, o Tigre, o Coelho, a Cabra, a Hiena, o Condor, a Traça, o Ornitorrinco e o Canguru, a Morsa, o Grilo, o Estorninho, um Peixinho Dourado.

Alguns desses animais são transportados para outras histórias, como por exemplo, o caso da Zebra, o Macaco, o Hipopótamo, as Rãs e o Cão. Como já dissemos anteriormente, é o animal que atua, que se move nos poemas e histórias, é o animal que dialoga com o próprio “eu” poético e narrativo e com os homens célebres da história. Ao mesmo tempo, os animais dialogam entre si, sem distinção entre presa e predador, com características humanas, nos mais diversos espaços, do bosque à sala de tribunal, ou num bar qualquer. Os seres têm consciência de um criador, como podemos observar neste pequeno excerto da história do Lobo doente:

²⁴⁸*Op. cit.*, p.77.

“[...] Uma tarde, encontrava-se a apanhar sol no alpendre, com uma manta pelos joelhos, passou um coelho, furtivo. Chamou-o. O coelho parou, de orelha arrebitada.

«Pare um pouco e fale comigo. Preciso de desabafar e nada receie — hoje em dia, sou mais vegetariano que um budista.»

Contou-lhe: a aversão à carne, as dores de cabeça, a prostração que o tolhia, o branco dos olhos que estava arregalado.

«Já tentei tudo», disse. «Dois meses de antibióticos, um mês de termas, outro tanto de psicanálise da escola francesa. Melhoras, nenhuma — estou para morrer, não tarda.»

O coelho, sem hesitar, sentenciou: «Um caso típico, em que a realidade supera a ficção. Só há uma coisa a fazer: peça ao autor para mudar de história.»²⁴⁹

O Lobo tem sintomas de uma doença estranha, que o faz ter náuseas à carne e apenas come vegetais. A visão do lobo a definhar com uma manta sobre os joelhos, imagem de alguém que não encontra explicação para tamanho sofrimento, e o facto de não estar em harmonia com a seu instinto mais básico, comer carne, aproxima-o à condição humana e ao seu espanto pelo que não entende. É um lobo com características humanas que pede para desabafar com a presa, o coelho. A verosimilhança ultrapassa a própria ficção, leva a lebre a sentenciar que a origem dos males do Lobo tem como culpado o próprio autor da história, a cura está em mudar de história.

Em alguns dos animais, o poeta sugere diversas imagens para que o leitor consiga perceber de que ser se trata, como por exemplo o galo, quando a voz do poeta fica em silêncio, é o animal a assumir-se como narrador, em primeira pessoa, da sua história, como o exemplo que se segue:

“**VIVO NESTA CASA** há vários anos.

Uma sala nas traseiras, como um sofá, onde gosto de dormir a sesta. A cozinha, o corredor, quartos sombrios, nem sempre acolhedores.

A minha família é anodinamente feliz; é também anodinamente infeliz. Depende das circunstâncias, do humor, dos contratemplos, da luminosidade, talvez.

Anódino, também eu, observo; por vezes, perco-me em devaneios; procuro companhia ou escolho estar sozinho — depende das circunstâncias, do humor, repito-me.

O tempo passa.

Uma tábua do soalho estala; ouvem-se passos no tecto; uma rajada de vento varre o corredor, faz vibrar as janelas. Então ladro para avisá-los. Está a chegar a dor; estão a chegar a solidão e o silêncio; a indiferença e o desencanto, ao ritmo de um batalhão apumado. Aviso-os: prestem atenção, preparem-se.

Mas não ouvem, ou não entendem.”²⁵⁰

²⁴⁹ *Op. cit.*, p.11.

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 107.

Até nos ser dada uma pista de que animal se trata, apenas temos como referência um ser que habita as casas, poderá ser um cão ou um gato. O único indício que o poeta nos dá acerca do animal é aquele que mais especificamente o leitor identifica: “Eu ladro para avisá-los”, é pela “voz” que reconhecemos que estamos perante um cão. Reconhecemos assim que estamos perante os pensamentos de um cão, apenas traduzíveis pela mão do poeta.²⁵¹

Este cão, em particular, vive numa casa aparentemente normal, com uma atmosfera calma e anestesiante, o advérbio “anodidamente” e o adjetivo “anódino” significam justamente a profunda calma que se vive, mesmo dependendo do humor, a calma impera.

Porém, o pensamento do cão e o tempo conduz o leitor para o campo do augúrio e do vaticínio, da dor, da solidão e silêncio da indiferença e do desencanto, que por sinais, apenas compreendidos pelo cão, aproximam-se da casa que tão anodidamente vivia. Mas, ao contrário de outras pequenas narrativas, o alerta do cão para a dor que invade a casa não é ouvida ou entendida pelos humanos. Pela primeira vez, a alteridade que se assiste em diversas ocasiões, em que os seres humanos comunicam com os animais, não se realiza. O cão, o animal mais familiar e domesticado, ao contrário de outros animais selvagens, não tem o poder da comunicação humana, talvez por essa mesma proximidade. O homem compreende os latidos e o ladrar do cão, mas, que neste caso, não dá ouvidos ao guarda que alerta para a vinda da tristeza.

Como os bestiários eram constituídos por animais reais e fantásticos, também na obra de José Alberto Oliveira, encontramos, em menor número, animais fantásticos, como por exemplo, o Basilisco, um Grifo, a Esfinge, a Manticora, o Unicórnio. De carácter fantástico, porém mais próximos da ideia de Borges dos seres originados do imaginário, José Alberto Oliveira acrescenta três “seres” imaginários e são eles a Melância e a Dama de Copas e o Rei de Paus, e o Diabo.

Sobre a Melância, José Alberto Oliveira escreve,

“ **A MELÂNCIA** não é um bicho de estimação.

²⁵¹ Lembra, de certa forma, o romance de Virgínia Woolf, *Flush, Uma Biografia* que retrata a visão de cão sobre o mundo dos humanos.

Se fosse, tinha de rebolar pelos passeios, para não empatar o trânsito.”²⁵²

A melância enquanto ser vegetal não pode ser um bicho de estimação. No entanto, o próprio não deixa de imaginar a melância, se existisse, como bicho de estimação. A única forma de locomoção seria dada pela sua forma esférica, respeitando a própria forma natural. Uma imagem algo absurda, mas ao mesmo tempo que nos recorda os “Animais Esféricos” que Borges apresenta em *O Livro dos Seres Imaginários*, no qual o autor escreve:

“ A esfera é o mais uniforme dos corpos sólidos, uma vez que todos os pontos da superfície ficam equidistantes do centro. Por isso e pela sua faculdade de girar em redor do eixo sem mudar de lugar e sem alargar os seus limites, Piarão (*Timeu*, 33) aprovou a decisão do Demiurgo, que deu forma esférica ao mundo. Considerou que o mundo é um ser vivo e nas *Leis* (898) afirmou que os planetas e as estrelas também o são. Dotou assim vastos Animais Esféricos a zoologia fantástica e censurou os torpes astrónomos que não queriam entender que o movimento circular dos corpos celestes era espontâneo e voluntário.”²⁵³

A forma esférica ganha vida pelo facto de se poder movimentar. Tal como a terra, e as estrelas, os seres esféricos movem-se voluntariamente e espontaneamente, fruto da sua vontade, e essa vontade é sinal de vida. Desta forma, também na imaginação do poeta a melância, se fosse um animal de estimação, ganhava vida pelo movimento, para não fazer parar o tempo, a vida e as pessoas.

A pergunta que surge espontânea é a de quem é realmente o Diabo engendrado pela fantasia humana: imaginário religioso, a zoologia de Deus que Borges falava, uma imagem que se tornou real para os que acreditam; ou o de recriação para aqueles que o imaginam, metáfora, alegoria, símbolo, mito, parábola, figura com muitas faces e muitos nomes. Cada homem lhe atribui um nascimento, uma forma. Talvez esta simples pergunta tenha surgido na mente do poeta, que o retrata por duas vezes, a pactuar com um corvo e a falar com uma cegonha:

“ **A CEGONHA** encontrou o Diabo. Era uma senhora alemã, corpulenta, de meia-idade (a descrição vem num conto de Nabokov e melhor proveito terão em lê-lo). Estava numa esplanada, a comer pastéis de nata. A cegonha sorriu-lhe.
«Como adivinhou que sou o Diabo?»

²⁵² *Op. cit.*, p. 69.

²⁵³ *Op. cit.*, p. 14.

«As cegonhas têm um sexto sentido. Acreditei que um dia teria o privilégio de encontra-lo e quando o vi, nessa mesa, a comer pastéis de nata, reconheci-o de imediato.»²⁵⁴

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a cegonha sendo uma ave que mata as serpentes, é, por conseguinte, adversária do mal e anti-satânica.²⁵⁵ Mas não é este atributo simbólico que a faz encontrar o Diabo, é apenas um sexto sentido, o desejo de o encontrar. A cegonha encontra o Diabo com a máscara de uma senhora alemã, a comer pastéis de nata, reenviando-nos o poeta para um dos contos de Nabokov, sem mencionar contudo de que conto se trata.

Da mesma forma que acontece com o Corvo, o Diabo aparece-nos como vendedor dos mais profundos desejos em troca de almas. Mas, o poeta retrata um Diabo sem a ganância habitual, pois já tem almas que cheguem. Uma atitude que mostra o quanto esta figura foi reescrita e quantas almas ainda possui. A própria cegonha não deseja nada, apenas queria encontrá-lo para que resolvesse o paradoxo da sua existência.

“[...] «Querida encontra-lo para que me resolvesse o paradoxo da sua existência.»
«Haverá explicação para alguma existência? — desabafou o Diabo. «Mas, sim» — acrescentou, interrompendo a cegonha, que esboçava um protesto — «penso que sei ao que se refere. Tenho pensado nisso, durante todo este tempo. Seria a solidão? — mas só depois eu soube o que era a solidão. Seria a plenitude excessiva? — os excessos têm-me sido agradáveis e a plenitude recusa qualificações, a contemplação do todo é um estado de graça, que não pode ser definido.»

O Diabo chamou o criado e pediu um café. A cegonha aceitou outro.

«A explicação que tem corrido mundo é que foi uma revolta; os homens compreendem facilmente o que são as lutas pelo poder, o aguilhão irresistível que leva ao crime, a ambição que rói o peito. Mas quem partilha do inefável, é o inefável — que ambições pode ter.

Em qualquer momento, que a minha memória não regista, pois a memória só existe no tempo, ocorreu-me uma pergunta. Qual era? — deve compreender que também ela pertencia e se perdeu no vazio. O inefável contém todas as respostas, pelo que uma única pergunta se pode estilhaçar. A partir daí descobri o mistério. Inventei o tempo, a morte, a entropia, os profetas e as evidências do assombro, a negação da plausibilidade e desrespeitar a gramática.

Para me tornar uma máscara nos sonhos, nos contos. Uma senhora alemã, corpulenta, temendo a velhice que se acerca, perdida por pastéis de nata, que conversa com uma cegonha.»

A cegonha sorriu. Olharam a mesa, o rio, a noite que se avizinhava. Ficaram calados, durante muito tempo.²⁵⁶

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 55.

²⁵⁵ Cf. *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, s.d., p. 181.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p.55.

O diálogo que se estabelece entre a Cegonha e o Diabo possibilita ao Diabo uma viagem interior que o leva a questionar a existência paradoxal, questões de ordem ontológica e fenomenológica de um ser metafísico, que foi representado infinitas vezes na arte e na literatura. O Diabo se refere ao mito de Lúcifer, criado pelo homem para explicar a sua existência. Até a sua memória é paradoxal, pois ocorreu-lhe uma pergunta, mas não sabe “Qual era?”, tudo cai no vazio, dele não se conhece o início, não guarda memória, pois a única resposta está no inefável, o que não pode ser expresso por palavras possui todas as respostas do Universo.

O Diabo que aparece nos bestiários medievais representado pelas criaturas é uma máscara misteriosa que nunca se define, e que nos aparece, nesta pequena história, como a mulher alemã perdida por pastéis de nata de um conto de Nabokov, criadora da morte e de um mundo às avessas.

Ao apresentarmos os animais e a forma como estes são representados na obra de José Alberto Oliveira, como o animal actante que fala, que pensa e que interage com o homem, o leitor fica na dúvida se existe alguma referência aos antigos bestiários. De facto, encontramos alguns animais que surgiam nos bestiários medievais e nos bestiários italianos do século XV, como, por exemplo, de Leonardo Da Vinci. Ora, a presença de seres maravilhosos que povoavam os bestiários como o Grifo, a Esfinge, a Manticora, o Unicórnio indicam que o poeta explorou os bestiários. Neste sentido, queremos destacar apenas a história do Unicórnio, e de como o poeta reescreve os atributos maravilhosos deste ser maravilhoso, lançando pistas ao leitor.

“ **A DONZELA** é uma ilusão — branca, etérea, como qualquer miragem.

Eu sei o meu destino: cavalgar por campos sem fim, com o corno reluzente apontado ao sol, como o ponteiro de uma bússola, que harmoniza a música do Universo.

Deitar-me nos bosques, cansado e feliz, para conseguir caber nos sonhos.

Cavalgar de novo. Até chegar à clareira onde ela está, pálida, muda. Para com muito esforço. Dobro os joelhos, e, indignado por ser tão servil, deito a cabeça no seu colo. Repito, até me convencer, que esses dedos que passam pelo meu pescoço, extravasam de qualquer sonho. Permaneço quieto. Tão só, que chego a ter pena.”²⁵⁷

Tal como se explicou anteriormente a propósito do cão, não se consegue perceber à primeira vista de que animal se trata, pois este começa por referir uma

²⁵⁷ *Op. cit.*, p.35.

“Donzela.” Porém, o leitor familiarizado com a simbologia dos bestiários consegue facilmente se aperceber de que animal se trata, pois o facto de uma “donzela” ser mencionada nesta história já dá um importante indício ao leitor. A ideia do movimento o “cavalgar” e o “corno reluzente apontado ao sol”, permitem ao leitor deduzir que está perante do Unicórnio.

Esta pequena narrativa, um monólogo interior, transporta-nos para os locais do sonho, do onírico, a donzela que é uma ilusão, branca, etérea. A existência deste ser parece que depende do sonho, da donzela, que se subjugava servil aos seus pés. Estas imagens relembram as antigas descrições dos bestiários, o unicórnio que só podia ser caçado se fosse atraído pelas mãos de uma virgem casta, que humildemente se curvava perante ela.

Há como um “Cavalgar de Novo”, como se cada vez que o Unicórnio reaparece nos sonhos dos poetas o faça de forma reescrita. Neste sentido, José Alberto Oliveira não explora o sentido simbólico-religioso, apenas o inevitável e fatídico encontro entre uma donzela inalcançável e um ser que vive nos sonhos.

Mas são os animais reais que mais povoam o *Bestiário* de José Alberto Oliveira. Torna-se difícil perceber que animais habitam nos bestiários e que animais são adicionados como possível intertexto, e aqueles que são apenas adicionados do seu próprio bestiário interior, ou seja, fruto da sua própria imaginação. No entanto, achamos por bem mencionar alguns dos animais que tanto aparecem nos bestiários medievais como nos bestiários mais tardios: o lobo e a lebre, a Mula, a Ovelha, o Abutre, o Corvo, o Leopardo, o Veado, o Macaco, os Camelos, o Burro, a Raposa, o Búfalo, o Urso, o Milhafre, o Galo, as Formigas, a Sardanisca, a Toupeira, a Cegonha, o Crocodilo o Sapo, o Leão, o Hipopótamo, a Águia, o Papagaio, a Salamandra, e os Grous.

Podemos encontrar nestes animais um simbolismo e características atribuídas pelo próprio poeta a determinado animal, como, por exemplo, o Hipopótamo,

“ **OS HIPOPÓTAMOS** são considerados criaturas hipócritas, subservientes. Mas também bons ouvintes, pacientes, de opinião reservada. Este hipopótamo não correspondia ao estereótipo — era solitário, que evitava o bafo pesado (adjectivo certo, pensou o leopardo) da horda. Tendo vindo beber água, o leopardo alegou-se de o encontrar. Tinham uma conversa interrompida.”²⁵⁸

²⁵⁸ *Op. cit.*, p.59.

O poeta atribui aos hipopótamos certos atributos negativos e positivos que normalmente se dariam aos humanos. Os hipopótamos são vistos como criaturas hipócritas e servis, que têm também a qualidade de saber ouvir e da paciência. Ao contrário do que a enorme boca poderia simbolizar, os hipopótamos têm uma opinião reservada. No entanto, há como que uma liberdade individual de cada animal nas histórias, como se houvesse um animal que não se enquadra nos estereótipos. Neste, em particular, é o hipopótamo solitário e que gosta de dialogar. O poeta ao atribuir características, qualidades e defeitos, cria os seus próprios processos simbólicos e representativos dos animais, não tendo, necessariamente, de haver uma relação intertextual com os bestiários medievais. É fruto do processo de criação e de como aquele determinado animal vive no seu imaginário.

Por outro lado, durante a leitura do livro, deparamo-nos com a interessante descrição do Grou:

“**DIZ-SE QUE** toda a gente é para o que nasce. Mas há exceções. Criaturas a quem a pele que vestem é incómoda, votadas pela mais improvável das conjugações astrais a penar uma vida inteira, tentando contrariar a natureza, rebelando-se contra a fábrica em que foram moldados.

Os grou são soldados natos. Suportam longas viagens, em formação ordenada, obedecendo às ordens dos oficiais, como guerreiros de Esparta. Quando acampam, montam sentinelas, que se revezam durante a noite, sempre atentas e perfiladas. Mantêm-se numa só pata; na outra seguram uma pedra — caso adormeçam (o que é raríssimo) a pedra cai e, de imediato, despertam.”²⁵⁹

Os Grou são a personificação dos soldados perfeitos, que nunca faltam ao seu dever, incansáveis e profundamente disciplinados. Será que este atributo simbólico será exclusivo do poeta, ou este inspirou-se nas descrições simbólicas dos Grou de algum bestiário? Talvez o pequeno bestiário de Leonardo Da Vinci nos forneça a resposta necessária:

“18. FIDELIDADE OU LEALDADE

Os grou são tão fiéis e leais ao seu rei que à noite, quando ele dorme, percorrem o prado para vigiar à distância; outros ficam ao pé dele, com uma pedra na pata para que se o sono os vencesse a pedra caísse fazendo tal ruído que os acordaria. Outros

²⁵⁹ *Idem*, p. 71.

dormem todos juntos em volta do rei e fazem-no todas as noites em turnos para que nunca faltem ao seu rei.”²⁶⁰

Para Leonardo Da Vinci, os grous simbolizam a Fidelidade ou Lealdade, pois são servos, e não soldados, leais ao seu rei, dedicando a própria vida à proteção do mesmo. Ao comparar estas duas descrições, verificamos que são semelhantes e se relacionam, e de como esta última passagem serviu de inspiração à narrativa de José Alberto Oliveira. José Alberto Oliveira refere-se aos Grous como soldados, numa aproximação ao mundo dos humanos, reescrevendo a imagem já por si recriada por Leonardo Da Vinci dos antigos bestiários aéreos.²⁶¹

Com efeito, para finalizar esta nossa análise sobre as influências intertextuais e, ao mesmo tempo, de reescrita dos animais que evocam os antigos bestiários, devemos apresentar um outro exemplo pertinente para este estudo. Num texto que se refere a uma figura humana, mais precisamente a um Bodisatva, encontramos os seguintes atributos:

“ Salvífico como o leão
que, ao terceiro dia, instila o seu hálito
nas crias mortas e lhes dá vida,

Benfazejo como a pantera
— depois de jantar, dorme três dias; ao acordar
arrotta sonoramente. O seu arrotto exala
o perfume das especiarias, que inebria a selva.

Humilde como o lince,
cuja urina solidifica num carbúnculo,
que ele cobre de terra, para o esconder da cobiça.

Astucioso como o castor,
que, em fugam arranca os testículos com os dentes
e os lança aos caçadores, salvando a vida,

Sagaz como a hiena,
cujo olho, colocado debaixo da língua, prevê o futuro.

Imprudente com a macaca
— carrega o filho que ama à frente; o outro
pendurado nas costas; no cansaço da fuga, é o primeiro
que é obrigada a abandonar.

Casto como o elefante,
que copula de costas, para não observar o acto.

²⁶⁰ *Op. cit.*, p.19.

²⁶¹ Cf. Maria Isabel Rebelo Gonçalves, *O Livro das Aves*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

Singular como a formiga,
que um pé distraído esmaga.”²⁶²

Nestes oito animais, o leão, a pantera, o lince, o castor, a hiena, a macaca, o elefante, a formiga, estão representadas as qualidades inerentes de um Bodisatva. O Bodisatva é aquele que, por sabedoria ou virtude de vir a ser um Buda, deve dedicar-se exclusivamente a práticas que o conduzam até a iluminação. O poeta aproveita-se da simbologia dos bestiários para em oito estrofes atribuir oito características que um Bodistva possui. Ao contrário dos bestiários medievais, que partiam das características dos animais para atribuir os símbolos e alegorias, José Alberto Oliveira, muito à semelhança de Leonardo Da Vinci, atribui certos adjetivos consoante o comportamento do animal, através da conjunção “como”, que serve de ligação entre os adjetivos e as características maravilhosas atribuídas a seres reais durante a Idade Média.

Resta-nos referir que em muitos bestiários medievais, o Leão, a Pantera, o Lince, representavam Jesus Cristo, a Macaca, a Hiena, o Elefante e a Formiga representavam o Homem. O que podemos interpretar como o Bodistava está apenas ainda a meio caminho da divindade, e ainda é mais homem do que um ser divino.

Este pequeno exercício de reescrita de José Alberto Oliveira não só demonstra o conhecimento sobre os bestiários, como também a sua habilidade literária, ao transformar os símbolos originais da religião cristã em símbolos de uma outra religião, mais centrada na relação homem— animal.

²⁶² *Op. cit.*, p.61.

Conclusão

Encetámos a nossa reflexão com o propósito de estudar os bestiários como um género dinâmico e não estanque, para assim podermos perceber em que moldes se constroem os bestiários modernos. Desta forma, a partir das análises do livro de Jorge Luis Borges, *O Livro dos Seres Imaginários*, e do livro de José Alberto Oliveira, *Bestiário*, podemos traçar uma imagem mais nítida do género na modernidade.

No início do século XX assiste-se a um reencontro com um género literário que durante vários anos foi pouco desenvolvido e os poetas modernos, nomeadamente Guillaume de Apollinaire em *Le Bestiaire ou o Cortège d'Orphèe*, reaviva a memória de um género que estava esquecido do contexto literário e artístico. A sua obra que não aparece isolada do seu tempo, mas é fruto de um contexto socioeconómico e artístico, em particular os movimentos modernistas, e o gosto pelo simbolismo que orientou a criação artística dos inícios do século XX. Mais tarde, no final dos anos cinquenta, na América Latina, assiste-se a um renascimento do género com Cortázar, Arreola, Alfonso Reyes e Jorge Luis Borges.

É, precisamente, à obra de Jorge Luis Borges, *O Livro dos Seres Imaginários*, que dedicamos a nossa reflexão, na qual encontramos o verdadeiro e mais perfeito herdeiro da tradição dos bestiários, a obra que renova o sentido universal de um género esquecido na mais antiga forma.

Em Borges, há todo um Universo antigo recuperado sob uma ótica moderna, seres de ontem e de hoje, tanto fantásticos como reais que habitam no macrocosmo do Homem. Neste sentido, o livro de Borges lembra o *Physiologus*, ou seja, que tinha já sido uma obra moderna para o seu tempo, reunindo muitos dos conhecimentos milenares sobre tanto os seres naturais como imaginários. *O Livro dos Seres Imaginários* de Borges apresenta-se como legítimo herdeiro das antigas formas de descrição dos animais e do próprio *Physiologus*. Por isso, é moderna no mesmo sentido que *Physiologus* o foi para o seu tempo, ambos reescrevem e testemunham o antigo, acrescentando algo de novo.

Em quase toda a estrutura da obra, o leitor estabelece facilmente relações com os bestiários. Começamos pelo facto de obra se apresentar em compêndio, ou em listagem, uma estrutura simples, mas ao mesmo tempo prática e perene, que se identifica com as obras medievais e faz com que o leitor regresse a um antigo conhecimento sobre os

animais. A linguagem e a forma como Borges constitui os verbetes são elementos que estão em relação com o bestiários, ou seja, as múltiplas citações de autores harmonizam-se na voz de Borges para dar ao leitor as formas alternantes dos seres. Da mesma forma, os animais presentes na obra constituem outro fator que estabelece relação intertextual com os bestiários. O bestiário é um gênero que se constrói pelas palavras e com palavras, os seres de Borges vão buscar as palavras o éter que às forma e permite a sua sobrevivência.

Da mesma forma que Borges estabelece um intertexto explícito com os bestiários medievais, o autor confere novos sentidos à forma do bestiário. O peso da alegoria e símbolo, que obrigatoriamente constava dos bestiários, é quase completamente excluído das descrições, salvo nos animais que herdaram estas características imaginárias dos bestiários. O sentido didático, com uma intencionalidade pura no querer ensinar os homens a moral cristã, deixa de constar da hermenêutica das descrições de Borges. Quanto muito, o autor deixa ao leitor uma tradição que recomeça de novo a partir da sua obra.

Se o *Physiologus* inova no sentido em que aglomera e relaciona os conhecimentos cristãos com as antigas descrições dos animais, ou seja os conhecimentos pagãos são absorvidos pela crescente e popular crença cristã, em *O Livro dos Seres Imaginários* é visível a própria consciência evolutiva do ser imaginário, o ser de papel que migra de autor para autor, de livro para livro, a consciência que o símbolo é mutável, que o ser tem muitas faces, que sobrevive na realidade dos livros e nas palavras. Acima de tudo, afirma-se que os seres imaginários nunca são finitos e nunca ficam cristalizados numa determinada visão do universo, expandindo-se à medida que os homens reencontram as palavras, povos e culturas.

Borges é um escritor sem tempo, mas com muitos espaços, ou sem um espaço fixo, pois a matéria e o espaço é que modificam o tempo. O escritor rende-se à universalidade dos seres criados pela imaginação, não apenas aqueles criados pela ocidentalidade, mas também os seres fantásticos que existem na cultura oriental. Cada cultura, cada local desvenda-se, não completamente, mas o suficiente para que Borges dê um sentido universal aos seres imaginários criados do folclore.

Outro aspeto inovador reside na preferência de Borges pelos seres imaginários, monstros ou seres maravilhosos que se manifestam na verdade dos livros e dos sonhos. O livro de Borges assemelha-se a um catálogo de teratologia, os seres domésticos que

habitam o quotidiano apenas têm lugar neste catálogo se deles se inferir algum comportamento fantástico.

Já no *Bestiário* de José Alberto Oliveira, encontramos um registo diferente do que nos apresenta Borges. O poeta português apresenta uma obra na qual os vários estilos se sucedem, para cada animal um estilo diferente, como se a própria integridade do animal dependesse e interseccionam do registo narrativo empregado pelo poeta. Do animal poético ao animal narrativo, todos servem para que se possam manifestar como seres integrantes do “bestiário” do poeta. Tanto podemos encontrar um *haikai* ao lado de uma fábula desconstruída, ou uma pequena história seguida de um poema em verso livre. É apenas uma forma pela qual o “eu” poético e o “eu” narrativo expressam o conhecimento oculto dos animais.

José Alberto Oliveira abandona a estrutura básica dos bestiários, ou seja, a forma em compêndio, em lista, pois esta implicaria um ser estático, ou pelo menos, preso dentro das palavras que o nomeiam. No entanto, encontramos em toda a obra de José Alberto Oliveira um dinâmica que se reflete tanto na estrutura, na linguagem, como também nos estilos literários e nos seres que habitam a sua obra.

O animal é o ser actante que se expressa nas pequenas histórias e fábulas, e, ocasionalmente, nos poemas, que dialoga com outros animais e com o homem. É o animal com personalidade, que pensa a metafísica chinesa à filosofia existencialista, expressa opinião, ou seja, o animal com atributos humanos. É nesta relação animal — homem que se baseia o *Bestiário* de Alberto Oliveira, no qual o poeta humaniza a besta e bestializa o homem. Inclusive, o poeta aparece representado em diálogo com os animais que lhe é familiar. Neste aspeto, talvez Alberto Oliveira aproxime as representações dos animais à vida humana, tal como faziam os autores dos bestiários da Idade Média, o animal tem atributos humanos, representam a própria estrutura e posicionamento ético dos homens.

Por outro lado, José Alberto Oliveira constitui o seu “bestiário” por seres na sua maioria reais e familiares ao homem, o que pode revelar a atitude intimista e o cuidado com a escolha nos seres banais, que encerram universos paradoxais e inefáveis. Os poucos seres imaginários são reduzidos a uma banalidade desconcertante.

A reescrita do género bestiário na modernidade depende muito do conceito que determinado autor concebe do género pois o escritor não guarda uma memória presente

do género. É desta forma que o renascimento do bestiário está condicionado pela própria experiência recetiva e ao mesmo tempo estética do poeta. A vontade do escritor passa por ser um leitor que procura ler e ao mesmo tempo investigar em que consiste o género. Neste sentido, nestes dois livros encontramos duas noções diferentes da reescrita de um género.

Por um lado, a obra de Borges define-se por se constituir como um compêndio de seres fantásticos das diferentes culturas e povos, de vários credos e filosofias, abarcando o universo da literatura, com uma estrutura que estabelece mais proximamente um diálogo com os bestiários medievais. Por outro lado, José Alberto Oliveira apresenta-nos uma noção desconstruída do género, no qual temos de ter em atenção que só apenas alguns seres referidos pelo podem estabelecer alguma relação com os bestiários medievais. Precisamente, o livro que anuncia intertexto explícito com os bestiários através do título é o que mantém para sempre o leitor na dúvida se está perante um bestiário fruto da tradição ou de bestiário moderno.

O livro de Borges é visto como “medular” pelos críticos, na medida em que, segundo Maria Maciel:

“ os verbetes zoológico de Borges, ao mesmo tempo em que advêm da literatura de seculos passados, convertem-se em textos percursos para toda uma nova tradição de bestiários fantásticos, surgida no contexto latino-americano da segunda metade do século XX.”²⁶³

Da noção de bestiário de Borges expressa no *O Livro dos Seres Imaginários*, os autores hispano-americanos irão inspirar os seus próprios bestiários, continuando o legado, deixado por Borges, se bem que, não aprofundando e tendo uma noção geral tal como o mestre apresenta no seu trabalho. Os bestiários latinos aproximam-se às fórmulas e as suas linhas mais básicas, à sua estrutura genérica e ao argumento de superfície.²⁶⁴

O bestiário de José Alberto Oliveira apresenta-nos uma relação mais centrada na ideia de que humano se liga com o animal e o natural, o que se poderá designar por um naturalismo pós-moderno de cunho individualista, um tom mais intimista. De facto, este não é o único bestiário português surgido na pós-modernidade. Temos que mencionar, o

²⁶³ Maria Esther Maciel, “De Enciclopédias aos Bestiários: lugares incomuns.” in *Revista de Letras*, Nº 28, Vol.1/2- dez/jan., 2006, p. 52.

²⁶⁴ Cf. Esperanza Lopez Parada, *op. cit.*, p. 48.

Bestiário de Alberto Pimena e de António Osório, também com uma obra intitulada *Bestiário*, ou Jorge de Sousa Braga, com *Animal Animal um Bestiário Poético*.

Temos a perfeita noção que em cada capítulo desta dissertação se abre um universo ainda mais vasto a surgir no nosso universo de estudo. A própria temática animal, e dos bestiários em particular, fez-nos ver que este tema carece de um estudo mais profundo sobre estas obras na modernidade e pós-modernidade no plano literário europeu. Não raras vezes, durante a nossa pesquisa, deparámo-nos com a generalização do termo bestiário para designar também obras nos quais os autores tratavam a temática animal ou usavam personagem animais. Um verdadeiro equívoco, portanto, classificar uma obra como a de Miguel Torga, *Bichos*, como um bestiário, ou mesmo a fábula de George Orwell, *Quinta dos Animais*, ou mesmo a poética animal de Ted Hughes. Pois, consideramos que, para que estejamos perante um bestiário moderno e pós-moderno, tem de haver, por parte do escritor, uma intenção, um conceito imanente que envolva a obra ou a descrição dos seres. Por si só, o facto de o animal constar das obras não basta para considerarmos aquela obra como continuação da tradição do género do bestiário.

Esta dissertação quer-se viagem iniciática, que começa e que se pretende que continue, pois poderemos aplicar este conhecimento adquirido em futuras investigações. No campo da literatura infanto-juvenil, e dado que os autores tratam o animal como fonte de moral e simbolismo às crianças, pode hipotetizar-se uma ligação de inspiração com os bestiários. Do mesmo modo, na investigação literária, poderemos considerar o tratamento e uso dos animais nos escritores da literatura universal, e procurar os múltiplos sentidos desses mesmos animais. Da mesma forma, poderíamos, num futuro trabalho, relacionar o conhecimento dos animais com os conhecimentos herméticos, da Iniciação Mística, e da Iniciação Oculta das escolas de Ocultismo e da Alquimia.

Na área da linguística, podemos tentar perceber se algumas das expressões idiomáticas relacionadas com os animais têm alguma relação com os bestiários, ou mesmo no campo semântico e da família de palavras, e até como certos animais ganharam certos sentidos pejorativos.

Este trabalho permitiu que olhasse o inefável que compreendesse o paradoxal. Que mergulhasse nos confins do todo, e mesmo assim tivemos apenas um pequeno vislumbre de muitos universos que nascem da literatura e das palavras. Pois o universo, o homem edifica-se nas narrativas do mundo de ontem e de hoje.

Bibliografia

ALARCÃO, Miguel, KRUS, Luís, MIRANDA, M.^a Adelaide (cord), *Animalia, Presença e Representações*, Atas e colóquios; 34, Lisboa, Edições Colibri, 2002.

ANGENOT, Marc, *Glossário da Crítica Contemporânea*, 1^a Ed., Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

ARISTÓTELES, *História dos Animais*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Biblioteca dos Autores Clássicos, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

_____, *História dos Animais*, Tomo II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Biblioteca dos Autores Clássicos, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

_____, *History of Animals in Ten Books*, trad. Richard Cresswell, London, George Bell and Sons, 1878.

ASHTON, John, *Curious Creatures in Zoology*, London, John C. Nimmo, 1980.

BALTRUŠAITIS, Jurgis Baltrušaitis. *Le Moyen-Âge Fantastique*, Paris, Champs arts, 1981.

BEER, Jeanette, *Beast of Love, Richard de Fournival's Bestiaire d'Amour and a Woman's Response*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2003.

BLÁSQUEZ, José María, MARTÍNEZ-PINNA, Jorge, Santiago Montero, *Historia de las Religiones Antiguas, Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.

BOEHNER, Philotheus, GILSON, Etienne, *História da Filosofia Cristã*, Tradução e nota de Raimundo Vier, 4^a edição, Petrópolis, Editora Vozes, 1970.

BORGES, Jorge Luis Borges, GUERRERO, Margarita, *Manual de Zoología Fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957.

BREHAUT, Ernest, *An Encyclopedist of the Dark Ages, Isidore of Seville*, New York, Columbia University, 1912.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

CHAMBEL, Pedro Alexandre de Sacadura, *A Simbologia dos Animais N'A Demanda do Santo Graal*, Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El Simolismo Animal en La Antigüedad y la Edad Media*, traducción de Francesc Gutiérrez, vol.1, Barcelona, Sophia Perennis, 1996.

CLARK, Willene B., McMUNN, Meredith T., “*Beasts and Birds of the Middle Ages, The Bestiary and its Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

CLARK, Willene B., *The Medieval Book of Birds Hugh of Fouilloys Aviarium*, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992.

Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens, coord. Fernando Cristovão, Lisboa, Edições Cosmo e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 1999.

CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, edição 18º, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 2005.

CURLEY, Curley, *Physiologus*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura Europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (México), 1976.

DA VINCI, Leonardo, *Bestiário, Fábulas, e Outros Escritos*, 2ª Ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2005.

ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2000.

_____, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.

_____, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, s.l, Difel, 1997.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, 8ª Ed., São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1981.

FRIEDMAN, Jonh Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, New York, Syracuse University Press, 2000.

G. P. Caprettini, “Alegoria”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.3, 1994, pp. 245-277.

GOFF, Le Jacques, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. 1, 2ª Ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

_____, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol.2, 2ª Ed., Editorial Estampa, 1995

_____, *O Maravilhoso no Quotidiano Medieval*, tradução António José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 2010

HERTEL, Johannes, *The Panchatantra, A collection of Ancient Hindu Tales*, Cambridge Massachusetts, Harvard University, 1908.

HIPPEAU, C., *Le Bestiaire D'Amour par Richard de Fournival, suivi de la Response de la Dame*, Paris, Auguste Aubry, MDCCCXL.

_____, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Le Clerc de Normandie*, Caen, Chez A. Hardel, 1852.

HUIZINGA, Johan, *O Declínio da Idade Média*, Braga, Editora Ulisseia, 1996,

J. R. Smeets, “L'ordre des « Animaux » dans le « Physiologus » de Philippe de Thaün et la prétendue préséance de la perdrix sur l'aigle.” *in*: Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 40 fasc. 3, 1962, pp. 798-803.

JAUSS, Hans Robert, *Alterità e Modernità Della Letteratura Medievale*, trad. Maria Gracia Saibene Andreotti, e Roberto Venuti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

_____, *História Literária como Desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*, s.l, Livros Zero, s.d.

Kenneth McKenzie (1905), “Unpublished manuscripts of Italian bestiaries, *in* *Publications of the Modern Language Association of America*, edited by Charles H. GrandGent, nº XX, Baltimore, 1905, pp. 380-433.

Kurt Ringger, “*Bestiaires et Lapidaires: un genre littéraire?*” *in* Actes do Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Tome VI, edição de Dieter Kremer Universität de Trèves (Trier), Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988, pp. 136-148.

LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

LAPA, Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas de Escárnio e Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª Ed., s.l, Editorial Galaxia, 1970.

Laura Borrás Castanyer, “Hermenéutica de los Géneros Medievales” *in* Estudios Românicos, Volumen 11, 1999, 17-34.

LÉVÊQUE, Pierre, *Animais Deuses e Homens, O imaginário das primeiras religiões*, Lisboa, Edições 70, 1985.

LIEU, Judith M., *Cristian Identity in Jewish and Greco-Roman World*, New York, Oxford University Press, 2004.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

Maria Esther Maciel, “Enciclopédias e Bestiários: lugares incomuns” *in* Revista de Letras, nº28, vol. 1/2, Jan/Dez, 2006, pp. 45-48.

Mário Martins, “*Os Bestiários*” *in* Revista Brotéria, Vol.52, Maio, nº5, 195, p.547-557.

McCULLOCH, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, s.l, The University of North Carolina Press, 1962.

Montague Rhodes James, “The Bestiary” in *History: The Quarterly Journal of Historical Association*, vol. XVI, London, Macmillan and Co., 1932, 1-11.

Nicole Deschamps et Bruno Roy, “L’univers des bestiaires: dossier bibliographique et choix de textes”, *Études Françaises*, vol. 10, n° 3, 1974, pp. 231-282.

Nicole Deschamps, “Le bestiaire retrouvé”, *Études Françaises*, vol. 10, n° 3, 1974.

PARADA, Esperanza Lopez, *La Tradicion Animalistica En El Cuento Hispanoamericano Contemporaneo*, Vol.I, Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid, 1993.

_____, *La Tradicion Animalistica En El Cuento Hispanoamericano Contemporaneo*, Vol.II, Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Paul Meyer, “Le Bestiaire de Gervaise” in *Romania*, vol.1, Paris, 1972, pp. 420-443.
Paul Zumthor, *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 283-307.

PEREIRA, Luciano José dos Santos Baptista, *Os Bestiários Franceses do Século XII, Relações do Inefável*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Medievais Comparadas Portuguesa e Francesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1991, pp.335-347.

PLINE L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre VII, Introduction, Texte Établi, Traduit et Commenté par Robert Schilling, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1955.

_____, *Histoire Naturelle*, Livre VIII, Introduction, Texte Établi, Traduit et Commenté par A. Ernout, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1955.

_____, *Histoire Naturelle*, Livre IX, Introduction, Texte Établi, Traduit et Commenté par E. de Saint.Denis, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1955.

_____, *Histoire Naturelle*, Livre X, Introduction, Texte Établi, Traduit et Commenté par E. de Saint.Denis, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1955.

PLINY the Elder, *Natural History, A Selection*, translated with an introduction and notes by John F. Healy, s.l, Penguin Books, 1991.

PLUTARCO, *Ísis e Osíris Os mistérios da Iniciação*, tradução Jorge Fallorca, edições Fim de Século, 2001.

Robert, Guette, “Symbolisme et «Sénéfiance» au Moyen-âge” in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1954, N°6, pp. 70-89.

STARK, Rodney, *The Rise Of Christianity*, s.l, Harpercollins Publishers, 1996.

WHITE, T. H., *The Book of Beasts being a Translation From a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, London, A.W. Bain & Co., 1969.

WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, New York, Thames and Hudson, 1987.

WOLFF-QUENOT, Marie-Joséphe, *Des Monstres aux Mythes*, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 1996.

WRIGHT, Thomas, *The Bestiary of Phillippe de Thaon*, London, R. and J. E. Taylor, 1841.
Yves-Alain Favre, “Bestiaire Spirituel et bestiaire onorique dans la poésie moderne” in Cahiers de L’association internationale des études Francaises, n°31, 1979, pp. 45-48.

ZUMTHOR, Paul, *Essau de Poétique Médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Corpus:

BORGES Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *O Livro dos Seres Imaginários*, 2º Ed., Lisboa, Editorial Teorema, 2009.

OLIVEIRA, José Alberto, *Bestiário*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.