

ALEGORIA: DESVENDAMENTO DA FÁBULA “AMORAL” DE WILSON BUENO EM *CACHORROS DO CÉU*

ARAÚJO, Maria Rojanski

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/IBILCE)

mariarojanski@yahoo.com.br

Resumo: Em *Dicionário de Termos Literários* (2004, p.14), Massaud Moisés define a alegoria como “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”; “uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro” (LAUSBERG apud MOISÉS, 2006, p.14). Para Walter Benjamin, a alegoria está “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas” (CEIA, 2005). O filósofo alemão também considera a alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e antídoto contra o mito (HENSEN, 2006, p.19). Fundamentada nas definições dos teóricos e críticos citados e utilizando-os como base teórica, o artigo tem o objetivo de tratar do elemento alegórico como componente essencial da estrutura narrativa da fábula. Nesse sentido, analisar-se-á a fábula “Dog, o Facínora”, inserida em *Cachorros do Céu* (2005), de Wilson Bueno, à qual o escritor paranaense dá um tom humorístico definido por Ivo Barroso como “escárnio desmoralizante em si mesmo e desmoralizador das intenções construtivas das fábulas convencionais” – o que também é mostra da inovação e originalidade pela qual é sempre lembrado o conjunto da obra de Bueno. O artigo propõe-se a mostrar também que, por meio da alegoria, o escritor dará a chave ao leitor para a interpretação da fábula, substituindo, portanto, a tradicional moral explícita e pronta – o que corresponde à ideia de Maria Celeste Dezotti ao colocar que “interpretar uma fábula é como interpretar um enigma [...], o que deixa entrever sua condição alegórica, cujo sentido se capta a partir de um esforço interpretativo”. (DEZOTTI, 2003, p.22-23). (Apoio: CAPES)

Palavras-chave: alegoria; fábula; Wilson Bueno; *Cachorros do Céu*.

São diversas as definições tecidas pelos mais variados críticos e teóricos para o conceito de alegoria. Conforme Carlos Ceia aponta em *E-Dicionário de Termos Literários eletrônico* (2005), “a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos”. Seu conceito, sua distinção entre a metáfora e o símbolo são discutidos em diferentes épocas – mudando de definição em alguma delas, como ocorreu no Romantismo – e por diversos teóricos, como Walter Benjamin, Gothe e Schelegel. Nesta primeira parte do ensaio trataremos do conceito de alegoria, da sua distinção da metáfora e símbolo – este último o ponto que mais suscitou discordância entre os teóricos –; na segunda parte, trataremos da alegoria como elemento inerente à fábula; na terceira parte faremos a interpretação de um texto alegórico, tirando dela, por fim, algumas considerações.

1. Conceito e distinção

João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) define a origem da palavra alegoria como grega, cujo significado, grosso modo, traduzido para o português, seria a junção de “outro” mais “falar”. Segundo Hansen, a alegoria “diz *b* para significar *a*”. Para a Retórica, a alegoria é “modalidade da elocução, ornamento do discurso” (HANSEN, 2006, p.7). O estudioso também cita Heinrich Lausberg que, a partir dos ensinamentos tomados de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, redefine a alegoria como “metáfora continuada como tropo de pensamento, [...] substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p.7). Massaud Moisés em *Dicionário de Termos Literários* (2004) define a alegoria como “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra” (p.14). O autor também remete a Lausberg, com uma definição complementar àquela há pouco citada, afirmando que a alegoria é “uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro” (LAUSBERG *apud* MOISÉS, 2006, p.14). Carlos Ceia (2005) define a alegoria como “aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. Regra geral, segundo Ceia, “a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro)” (CEIA, 2005). E finalmente Walter Benjamin (*apud* CEIA, 2005) entende que a alegoria não representa as coisas tais como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, e por isso o filósofo alemão se distancia da retórica clássica, já que assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas” (CEIA, 2005).

Pela aproximação de sentido com a metáfora – definida por Hansen (2006) como “um termo 2º, ‘desvio’, no lugar de um termo 1º, ‘próprio’ ou ‘literal’” (p.8) – a alegoria foi muitas vezes definida, segundo Ceia (2005), como “metáfora ampliada”, ou, segundo Quintiliano, como “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido” (QUINTILIANO *apud* CEIA, 2005). Ceia também cita o modo de distinguir a metáfora da alegoria adotado pelos antigos retóricos, segundo o qual a metáfora se refere somente a termos isolados, enquanto a alegoria remete a expressões ou textos inteiros (CEIA, 2005). Mais adiante Carlos Ceia ressalta que: “A linguagem alegórica não possui o mesmo

dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados” (CEIA, 2006).

A alegoria se desdobra em mais de um tipo para alguns autores. Hansen (2006), por exemplo, caracterizou dois tipos de alegoria: a “alegoria dos poetas” e a “alegoria dos teólogos”. O estudioso as define, afirmando:

A rigor, [...] não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. Nos seus estudos sobre Dante, C. S. Singleton escreve que a alegoria expressiva é intencionalmente tecida na estrutura da própria obra de ficção – ou, como diz R. Hollander, ela é “criativa”, ao passo que a de interpretação é “crítica”. O verbo grego *allegorein*, por exemplo, tanto significa “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”. (HANSEN, 2006, p.8)

Enquanto a “alegoria dos poetas” – originária da antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média –, tanto como construção quanto interpretação era *essencialmente linguística*¹, a “alegoria dos teólogos”, hermenêutica ou “crítica” – de origem cristã e medieval – era exclusivamente um modo de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados (HANSEN, 2006). Assim, segundo Hansen, “ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo” (p.12). Exemplo desse tipo de alegoria é a *Divina Comédia* de Dante, que, segundo Ceia (2005), é a “obra-prima das alegorias teológicas”.

Benjamin, segundo vimos em Ceia (2005), também distinguiu dois tipos de alegorias: “a ‘cristã’, que se atesta no drama barroco e que nos dá uma visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a ‘moderna’, atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas” (CEIA, 2005).

Antes de adentrarmos a questão do conceito de alegoria para Walter Benjamin, é importante que tragamos a problemática da distinção entre alegoria e símbolo, a que Benjamin dá prosseguimento, opondo-se às visões de Goethe e Schlegel.

Ceia (2005) expõe que a distinção fundamental entre a alegoria e o símbolo foi estabelecida durante o Romantismo, em Coleridge, no *Statesman’s Manual* (1816), e, em

¹ Grifo do autor.

especial, com Goethe e Schlegel. Hansen (2006) também ressalta que, no Romantismo, “o *símbolo* passa a ser violentamente oposto à alegoria”: “oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria” (HENSEN, 2006, p.15).

Segundo Ceia:

Goethe distinguiu assim os dois procedimentos retóricos: “O simbólico [*die Symbolik*] transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, e de tal modo que na imagem a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem.” (GOETHE *apud* CEIA, 2005)

Conforme Ceia explica, Goethe via no símbolo mais amplitude de significação que na alegoria, pois era próprio do princípio geral romântico ver na alegoria uma mera tradução de ideias abstratas, ao passo que o símbolo partia sempre de imagens poéticas para construir a sua significação final (CEIA, 2005). Débora Racy Soares, em artigo intitulado “Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin”, no qual traz para a discussão a obra *Origem do drama barroco alemão*, explica que, para Goethe, na representação simbólica atingia-se o universal partindo-se do particular, e que a alegoria promoveria o movimento inverso: o poeta partiria do universal para chegar ao particular. Já Benjamin acreditava que era impossível captar a essência da universalidade; para ele, só se pode atingir a ideia de universalidade de forma precária, imperfeita, portanto, melancólica (SOARES, s.d, p.374). Soares afirma que Benjamin

valoriza o recurso alegórico e reconhece que ele molda a exposição barroca devido às circunstâncias históricas. Pois é na alegoria que nos deparamos com a “*facies hippocratica da História*”, isto é, sua face doente, que nos revela uma “paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2004, p.180). A História, como manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, representaria a “via-crúcis do mundo”, através do rosto cadavérico. (BENJAMIN, 2004, p.180). (SOARES, p.374).

Fabio B. Josgrilberg, em artigo intitulado “Benjamin entre o céu e o inferno”, complementa esta ideia ao afirmar que a alegoria, para Benjamin, “não era uma opção, mas uma necessidade diante das “condições históricas, do sentido em ruínas – do sujeito, da verdade, da história; necessidade que se impõe no barroco ou na modernidade em Baudelaire” (JOSGRILBERG, 2006). Hansen (2006) também mostra que Benjamin considerava a alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e antídoto contra o mito, atestando isso por meio de

Baudelaire, que, segundo Benjamin, utilizava a alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência (HANSEN, 2006, p.19).

2.A alegoria como elemento essencial da fábula

Fúlvia Furquim em sua dissertação de mestrado intitulada *Pontes e rupturas no fabular de Wilson Bueno* (2003), ao definir o gênero fábula, logo nas primeiras linhas já mostra a condição alegórica do gênero:

A fábula é um gênero literário que proveio do conto popular, composta por *narrativas alegóricas*² em prosa ou verso, próximas do mito e da poesia, que foram transmitidas oralmente durante vários séculos antes de terem seu registro escrito, ou seja, fazendo parte de um conjunto de manifestações culturais de expressão literária, transmitidas por meio da fala, de geração em geração (FURQUIM, 2003, p.13)

Para Maria Celeste Dezotti, em seu estudo *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine* (2003), a fábula é um “modo universal de construção discursiva” (p.21). Como é sabido, antigamente os oradores se utilizaram da fábula para articular seus discursos, como estratégia retórica, no intuito de melhor convencer seus ouvintes. É com base também nessa origem que Dezotti configura a fábula como um “*ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa*”³, ato linguístico para o qual qualquer falante tem competência. Em seguida, a autora mostra a necessidade da alegoria para a constuição da fábula – alegoria esta que, além de fazer parte do discurso, também é componente essencial como ponte para a interpretação da fábula, conforme a citação explica a seguir.

Para usar uma narrativa como fábula basta que ele [o falante] a configure como um discurso alegórico, ancorando o ‘outro’ significado ao seu contexto de anunciação. Essa vinculação [ao discurso alegórico] obriga o ouvinte a não só compreender a narrativa mas também a interpretá-la, buscando pontos de contatos significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação. Esse trabalho de interpretação pode ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo fornece uma *moral* para a narrativa. Mas também faz parte das possibilidades lúdicas do gênero deixar a narrativa sem moral, para que o ouvinte [ou leitor] se veja obrigado a desvendá-la, a partir de indícios textuais ou situacionais. Interpretar uma fábula é, pois, como interpretar um enigma [...], o que deixa entrever sua condição alegórica, cujo sentido se capta a partir de um esforço interpretativo. (DEZOTTI, 2003, p.22-23)

² Grifo nosso.

³ Grifo da autora.

Como vemos, a partir de Dezotti, está atestado que a alegoria é intrínseca à fábula, que o recurso alegórico é da forma da fábula, que ele é componente essencial de sua “receita”. Flávio Kothe, em *A Alegoria* (1986), compara e aproxima os significados de alegoria e fábula nas seguintes afirmações: “Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato” (p.12); “A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma ideia ‘abstrata’”(p.13); “A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral (que pretende ser definitiva)” (p.13).

No que diz respeito à interpretação da alegoria, Dezotti também mostra que a fábula tem tanto a possibilidade de ela mesma mostrar a sua interpretação (quando apresenta uma moral em seu desfecho), como também deixar a cargo do leitor fazê-lo. A fábula que aqui analisaremos, com efeito, diz respeito ao segundo tipo caracterizado por Dezotti: é a que se faz como um enigma, dando ao leitor a possibilidade de desvendá-la.

Hansen (2006) também assinala as opções do leitor diante de um texto alegórico. Para o estudioso, o leitor tem dupla opção:

analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p.9)

Neste ensaio tentaremos analisar a fábula proposta conforme a primeira opção exposta por Hansen (2006).

3.Análise

A fábula que aqui trazemos está inserida na coletânea *Cachorros do Céu* (2005), de Wilson Bueno. O escritor nasceu em 1949, na cidade de Jaguapitã-PR, e morava em Curitiba quando foi assassinado, no dia 31 de maio de 2010. É autor de dezessete livros, alguns com edições traduzidas e publicadas fora do Brasil, em países como Cuba, Argentina, Chile, México e para a Oxford University Press. Foi criador do jornal cultural Nicolau, cronista do jornal “O Estado do Paraná” e colaborador do caderno de cultura do jornal “O Estado de São Paulo”.

Entre seus títulos estão *Bolero's Bar* (1987), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno Tratado de Brinquedos* (1996), *Jardim Zoológico*

(1999), *Os Chuvosos* (1999), uma reunião de tankas, *Meu Tio Roseno, a Cavalos* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *A copista de Kafka*, *Diário Vagau* e *Canoa Canoa*, os três de 2007, e *O pincel de Kyoto* (2008). *Cachorros do Céu*, de 2005, é o terceiro livro de fábulas do autor. Com sua obra, Bueno venceu prêmios como Jabuti e Portugal Telecom e é reconhecido como um dos mais importantes escritores da atualidade.

É importante ressaltar também que Wilson Bueno dava bastante importância à linguagem, o que o faz ser lembrado pela crítica como artífice neste plano, no qual aplicou diversas inovações. Conforme o escritor mesmo colocou, para ele “a linguagem é tudo em literatura”.

Cachorros do Céu compõe-se de 25 fábulas e nos dá a conhecer animais de aproximadamente 45 espécies e das mais variadas facetas que, habitando uma floresta hipotética – espaço de “desterritorialização”, conforme as palavras de Wilson Bueno –, vivenciam situações de conflito entre si e o mundo pelo qual são cercados. Como já é evidente e conforme a tradição fabular, essas fábulas querem trazer à tona os problemas vividos pelo homem em sociedade. Entretanto, diferentemente do que ocorre em outras fábulas, Wilson Bueno não faz isso de forma evidente. Não completamente só – pois Millôr Fernandes e alguns outros exemplos de escritores também fazem parte desse quadro – criou um fabulário de proposta contrária à tradicional, com uma marca fundamental: as suas fábulas não apresentam uma moralidade explícita – como aquelas que costumavam encerrar as fábulas tradicionais –, e há, nessa omissão, é evidente, uma intencionalidade: a de não obrigar o leitor a aceitar um sentido pronto das fábulas, mas interpretá-la por si mesmo. Isso dá às suas fábulas, ao mesmo tempo, uma multiplicidade de sentidos, além de conferir uma característica nova à sua estrutura. Assim, rompendo com aquele modelo tradicional, as fábulas de Wilson Bueno são, conforme as palavras de Ivo Barroso (abas do livro), “escárnios desmoralizantes em si mesmos e desmoralizadores das intenções construtivas das fábulas convencionais”. Vejamos o exemplo de “Dog, o Facínora”.

A fábula de Wilson Bueno satiriza as histórias antigas de banguê-banguê, e o faz por meio do recurso alegórico. Mas não é apenas isso. Ao analisar seus procedimentos formais, podemos perceber que é por meio da alegoria, também, que o escritor vai dar o tom humorístico à sua fábula, utilizando a personificação – que é própria da alegoria – e que é também por meio dela que ele dará a chave ao leitor para a interpretação da fábula, em vez de uma moral explícita e pronta (como faziam as fábulas tradicionais). Dos diversos elementos da fábula, alguns aspectos são relevantes a serem analisados e discutidos.

No que diz respeito à personificação, Ceia assinalou que é usual na alegoria o recurso de personificações ou prosopopeias” (CEIA, 2005). Assim a fábula de Bueno também o apresenta: no início da história narra-se que a personagem que dá nome à fábula, “Dog, O Facínora”, apeia de um cavalo. O efeito humorístico aí é suscitado não só porque o cão toma a atitude humana de montar num cavalo e aprear dele, mas porque, também, ambos (o cão e o cavalo) são animais. Assim também o uso de adjetivos que denotam características humanas como em “o duro previsível olhar”, “forasteiro, errante, matador contumaz”, “vagaroso, ferino, quase cruel”, “blasé e muito cândido”, etc, dadas a Dog; a mistura de atitudes humanas com atitudes animais, como acontece com Rabbit, que “fingia limpar o balcão, os braços alcançando com esforço a gasta madeira, as patinhas tridáctilas um pouco trêmulas, ou varrendo o salão”, num misto de corpo humano (braços) com o corpo animal (patinhas tridáctilas), e como ocorre com Dog, que aprecia e bebe “uísque de milho curtido com guizo de cascavel” e é facínora por terem lhe atropelado o pai e levado-lhe a mãe os homens da carrocinha – também suscitam um efeito engraçado.

Conforme vimos, a tradição da fábula mostra que a alegoria representada nas fábulas quer retratar os problemas vividos pelo homem em sociedade. Segundo afirmou Ceia (2005), a fábula esconde personagens reais por detrás de uma máscara alegórica. Pois ao analisarmos a fábula de Wilson Bueno, podemos desvelar a esperteza daquele que sempre quer levar vantagem em qualquer situação, um típico “picareta” – expressas nas atitudes do Macaco, por exemplo. Desse modo, podemos concluir que o Macaco é uma alegoria. Mas não é apenas o Macaco; a mesma regra se aplica ao Dog – o temido matador -, ao Coelho – o dono do bar -, o Jabuti – a vítima. A rigor, a fábula por inteiro é a alegoria da sátira das antigas histórias de bague-bague.

No que diz respeito à moral, na fábula de Bueno ela se esvai com o desfecho da história, no qual o Jabuti, indefeso e por culpa do Macaco, que o entrega em seu esconderijo, acaba por virar “sopa de tartaruga”. A moral da fábula só é compreendida por meio da alegoria e de seu esforço interpretativo.

4.Considerações finais

Como podemos perceber, as fábulas de Bueno se negam a se submeter às regras tradicionais do gênero, mas nem por isso deixam de ser fábulas.

É curioso observar que tanto Monteiro Lobato e Millôr Fernandes – importantes representantes do gênero no Brasil –, se utilizaram do modelo tradicional de fábula, mesmo

que para subvertê-lo. Wilson Bueno parece ser um dos primeiros a não utilizá-lo. Ao invés de reescrever as fábulas clássicas, o escritor parece criar suas próprias fábulas, novas, à luz da contemporaneidade, na qual não há mais espaço para a fábula conservadora ou ingênua, onde mal e bem se distinguem e se opõem com facilidade; essa oposição se dissolve em nosso tempo, no qual as noções são relativas. Para isso o autor se utiliza do humor, e não da paródia, como Millôr Fernandes. Segundo Ivo Barroso, em prefácio da obra *Cachorros do Céu*, “Em cada página grita, chilreia, grasna ou urra uma ironia; o livro é uma exibição permanente de humor, de um humor que se satisfaz com a exploração máxima do caricato, sem apelar jamais para o grosseiro.”

Wilson Bueno parece ser um dos primeiros, também, a configurar à fábula mudanças significativas de estrutura, como: a) ausência de moral; b) exclusão da linguagem didática e prescritiva, dando lugar a uma mais complexa, cheia de efeitos estilísticos como as aliterações e assonâncias, os anacolutos, metáforas, além de outros recursos citados por Ivo Barroso, como a “galhofa” e a “logorria pseudolírica”, sintonizado ao tom humorístico do teor do livro; c) não oposição entre bem e mal; d) não utilização de estereótipos como personagens, dando lugar a uma escolha mais variada de espécies de animais para encenarem as fábulas, e alteração do significado simbólico dos bichos.

Além do mais, as personagens também apresentam outras características importantes de serem observadas: elas refletem (“A Lebre e a Dúvida”), inclusive sobre sua própria espécie (“O Peso do Ser”, “Danação do Ser”), têm crise, são filosóficas às vezes e raramente apresentam passividade. Ivo Barroso considera as personagens-animais das fábulas de *Cachorros do Céu* como “licantropas ao inverso”, ou seja, animais que acreditam ser humanos. Esse sentimento parece revestir as personagens de todas as fábulas de Bueno.

A citação de Ovídio que diz “Se os bichos falassem, nada diriam”, escolhida por Wilson Bueno como epígrafe para o livro, dá sustentação à afirmação de Ivo Barroso ao colocar que “embora os personagens sejam todos animais de uma floresta hipotética, e falem como em Esopo ou La Fontaine, tudo o que dizem é antiético ou no mínimo bizarro, como aliás conviria que fosse a ‘linguagem’ dos irracionais”.

Essas afirmações dão base para fazermos algumas considerações: embora o escritor tenha imprimido em seu volume de fábulas também a provocação à moral convencional, “desmoralizando-a”, conforme considerou Ivo Barroso, o projeto da subversão não parece ter sido a sua grande ambição com as fábulas de *Cachorros do Céu*; e que talvez o grande projeto de Wilson Bueno, não só com este livro, mas em toda a sua obra, tenha sido a preocupação e o manejo engenhoso e inovador com a linguagem. Como já colocamos, o escritor demonstrou

essa preocupação em certo momento de uma entrevista, na qual afirmou: “Tenho pra mim que a linguagem é tudo em literatura”.

Assim, seu intuito com o livro pode ter sido o de escrever fábulas próprias, colocando nelas a sua maior marca, que é, justamente, a marca da linguagem. Conforme afirmou Ivo Barroso no mesmo prefácio já citado:

Um livro de Wilson Bueno é sempre uma insuspeitada experiência. Abrir-lhe a capa é como destampar uma caixa de surpresas, da qual tanto pode sair o jogral espevitado que nos vem de encontro às fuças ou o perfeito peralvilho de luvas e polainas, que nos faz um gesto cortesão tocando a aba do chapéu. Se ligarmos o som, a coisa se complica, pois o acervo fonográfico contempla desde os arrulhos machadianos das iaiás-garcias às asperidades portunhólicas das chinas paraguaias (BARROSO, 2005, abas).

Wilson Bueno é lembrado pela crítica por suas inovações no plano da linguagem: são exemplos *Mar Paraguayo*, em que o escritor mistura o português, o espanhol e o guarani, num “mix de línguas”, e *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (um decassílabo perfeito), no qual Wilson Bueno trata do bem-falar vernáculo dos Oitocentos, fazendo várias referências a Machado de Assis. Com *Cachorros do Céu*, o escritor parece seguir esse mesmo norte.

Ivo Barroso sustenta a nossa afirmação ao atentar, a respeito de *Cachorros do Céu*, para esta assertiva: “Que não se procure nestas fábulas um sentido; são fábulas viajeiras, alucinatórias, surreais; conta aqui, mais que tudo, o estilo caleidoscópico, fractal, que é o código de barras da produção de Wilson Bueno”.

Por fim, a respeito da alegoria, podemos dizer que Wilson Bueno obtém humor em sua fábula por meio do recurso alegórico, e mostra que o componente alegórico é suficiente como recurso lúdico destinado ao leitor, que pode interpretar a fábula por si só, sem depender de uma moral pronta no desfecho da história – o que confere uma nova característica ao gênero. Pois, conforme o próprio Wilson Bueno afirmou, como será possível moralizar neste mundo beligerante?

Referências bibliográficas:

BARROSO, I. Abas. In: BUENO, W. *Cachorros do Céu*. Ilustrações Ulysses Bôscolo. São Paulo: Planeta Brasil, 2005.

BUENO, W. *Cachorros do Céu*. Ilustrações Ulysses Bôscolo. São Paulo: Planeta Brasil, 2005.

CEIA, CEIA, C., s.v. "Alegoria", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (Acesso em 20/12/10).

DEZOTTI, M.C. “A fábula”. In: _____. *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine/ Maria Celeste Consolin Dezotti (Org.)* – Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p.21-28.

FURQUIM, F. A. *Pontes e rupturas no fabulário de Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006, p.7-36.

JOSGRILBERG, F. B. *Benjamin entre o céu e o inferno*. Disponível em: <<http://www.fabio.jor.br/wp-content/artigos/2006benjamin.pdf>> Acesso em: 05/01/11.

KOTHE, F. R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

MOISÉS, M. *Dicionários de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004, p.14.

SANTOS, I. *Homens, raposas e uvas: a fábula na literatura brasileira*. Blumenau: Edifurb, 2003.

SOARES, D. R. *Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin*. Disponível em <<http://www.unioeste.br/.../reflexoes%20sobre%20melancolia%20PRONTO.pdf>> Acesso em: 05/01/11, p.370-377.