

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**A FÁBULA NA
LITERATURA BRASILEIRA**

**(De Anastácio a Millôr, incluindo
Coelho Neto e Monteiro Lobato)**

Dissertação apresentada ao curso de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção de título
de Mestre em Literatura, área de
de concentração em Teoria Literária.

Mestrando Ismael dos Santos

Orientadora Dra. Odília Carreirão Ortiga

FLORIANÓPOLIS - SC
2001

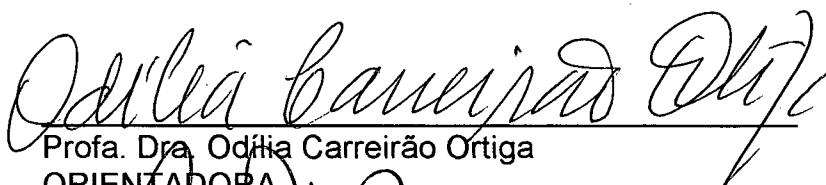
A FÁBULA NA LITERATURA BRASILEIRA (De Anastácio a Millôr, incluindo Coelho Neto e Monteiro Lobato)

Ismael dos Santos

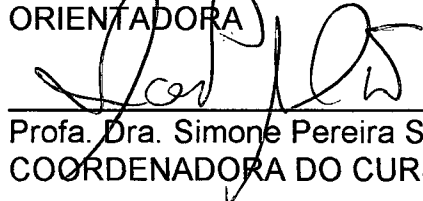
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

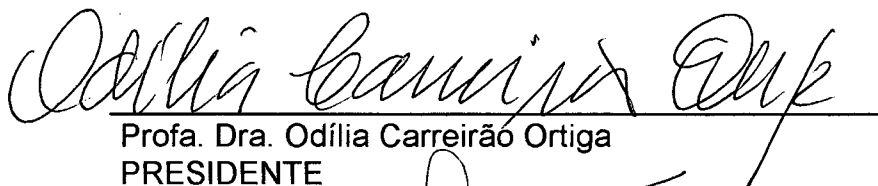


Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
ORIENTADORA



Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

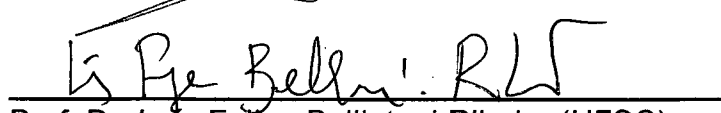
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
PRESIDENTE



Prof. Dra. Eliana Yunes (PUC-RJ)



Prof. Dr. Luís Felipe Bellintani Ribeiro (UFSC)

Prof. Dra. Tânia R. de Oliveira Ramos (UFSC)
SUPLENTE

Para os meus amores,
Denise, Israel e Deise,
pela motivação constante.

UMA GRATIDÃO ESPECIAL

Como dar conta da proposta?
Sozinho, impossível!
Só mesmo com a orientação
atenta, exaustiva e carinhosa
da professora Dra. Odília Carreirão Ortiga.
A ela minha profunda gratidão.

AGRADECIMENTOS

- Aos professores João Hernesto Weber, José Gatti e Tânia Regina de Oliveira Ramos, pelos conhecimentos compartilhados.

- Aos professores Luís Felipe Bellintani Ribeiro, Eliana Yunes e Tânia Regina de Oliveira Ramos, pela disposição para comporem a banca de avaliação do curso de mestrado.

- À professora Lúcia Locatelli Flôres, pelas sugestões “gramaticais”, indispensáveis à realização deste trabalho.

- Aos colegas da pós-graduação pelo companheirismo nesta caminhada.

- Aos meus pais, Nirton e Isabel, por suas preciosas e sempre bem-vindas orações intercessórias.

RESUMO

A dissertação propõe-se a apresentar a leitura das diferentes formas de transposição da fábula na Literatura Brasileira. E, para entender a presença da fábula em nossa cultura, fundou-se a primeira etapa da pesquisa na construção dos cânones europeus, - representados pelas fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine - , enfocando o discurso do narrador (a história narrada), a fala das personagens (o diálogo de enfrentamento) e a voz do autor (o fecho de *moralidade*).

Os diferenciados modos de transposição da fábula á cultura brasileira foram sintetizados em três momentos: a adaptação, em Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto; o encaixe em outra narrativa, em Monteiro Lobato; e a “desconstrução” dos cânones da fábula, em Millôr Fernandes.

Encerram a dissertação algumas reflexões, de um lado fundadas no confronto da teoria com a leitura das fábulas brasileiras, e de outro lado assentadas em considerações de caráter geral a respeito de outros aspectos da fábula.

ABSTRACT

This dissertation presents the analysis of the different ways of the fable transposition into the Brazilian literature. To understand the presence of the fable in our culture, we founded the first stage of the investigation on the construction of the European canons, represented by the Esopus, Fedro and La Fontaine's fable using the methodology of focusing on the narrator's discourse (a narrated story), the speech of characters, (the dialogue of confrontation) and the author's voice (the moral of the story).

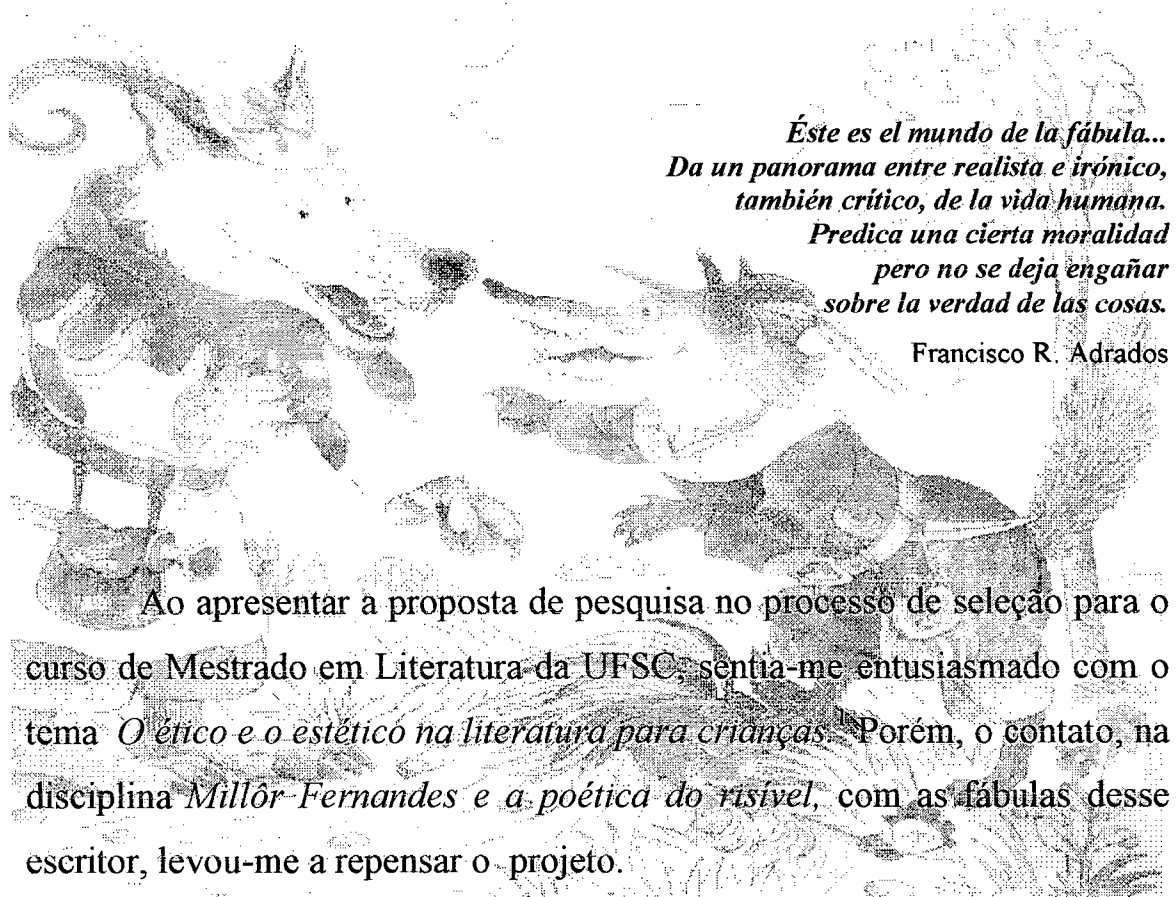
The different ways of the transposition of the fable to the Brazilian culture were synthesized in three moments: the adaptation in Anastácio Luís do Bomsucesso and Coelho Neto; the embedding in another narrative, in Monteiro Lobato; and the deconstruction of the canon of the fable in Millôr Fernandes.

The dissertation is concluded by some reflections, founded, on the one hand, on the confrontation of the theory with reading of the Brazilian fables, and, the theory with the reading of the brazilian fables, and the other hand based on general considerations about the other aspects of the fable.

SUMÁRIO

1.À GUISA DE PRELÚDIO.....	9
2.FÁBULAS & FABULISTAS.....	27
2.1.A construção do cânone: Esopo, Fedro e La Fontaine.....	35
3.A FÁBULA NA LITERATURA BRASILEIRA.....	48
3.2. A fábula e a “adaptação” em Bonsucesso e Coelho Neto.....	55
3.2.A fábula e o “encaixe” em Monteiro Lobato.....	88
3.3. A fábula e a “desconstrução” em Millôr Fernandes.....	105
4.HOMENS, RAPOSAS E UVAS (Uma tentativa de epílogo).....	122
5.ANEXO.....	144
6.BIBLIOGRAFIA.....	145

1. À GUISA DE PRELÚDIO



*Éste es el mundo de la fábula...
Da un panorama entre realista e irónico,
también crítico, de la vida humana.
Predica una cierta moralidad
pero no se deja engañar
sobre la verdad de las cosas.*

Francisco R. Adrados

Ao apresentar a proposta de pesquisa no processo de seleção para o curso de Mestrado em Literatura da UFSC, sentia-me entusiasmado com o tema *O ético e o estético na literatura para crianças*.¹ Porém, o contato, na disciplina *Millôr Fernandes e a poética do risível*, com as fábulas desse escritor, levou-me a repensar o projeto.

Reconhecendo que a proposta original era ampla, sob a orientação da professora Dra. Odília Carreirão Ortiga, recortei do campo da literatura

¹ Quando ingressei, em 1997, no universo da literatura para crianças, escrevi e publiquei algumas histórias infantis, fato que me motivou a privilegiar, no anteprojeto, textos destinados ao público infanto-juvenil.

infantil outra proposta de trabalho agora centrada na trajetória da fábula² na Literatura Brasileira, particularizando as mudanças ocorridas em seu “fazer artístico”.³ A leitura do *corpus* a ser efetuada no decorrer desta dissertação privilegia três momentos da intertextualidade,⁴ compreendida aqui como transposição por adaptação,⁵ encaixe⁶ e “desconstrução” do modelo clássico.

A ênfase no caráter moralizante e na função didática da fábula, marcas do cânone clássico, parece fundar o primeiro momento de transposição dessa forma literária à cultura nacional brasileira expresso na adaptação da fábula clássica em Anastácio Luís do Bomsucesso⁷ e Maximiano Coelho Neto,⁸ promovida pela estética nacionalista do nosso Romantismo.

² O vocábulo *fábula* é aqui utilizado como sinônimo de narrativa breve, protagonizada por animais, cujo comportamento deixa transparecer uma alusão à conduta humana. Afasta-se, assim, do sentido aristotélico do termo, como conjunto de acontecimentos ligados entre si na narrativa, significação repetida pelos formalistas russos, e também da dimensão semântica de conto popular, utilizada por muitos autores, entre eles Italo Calvino, em *Fábulas italianas*.

³ Uso aqui o conceito de “fazer artístico” por empréstimo de Pierre Bourdieu, para quem o verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, seja no âmbito da escrita, seja na pintura (BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo : Cia. das Letras, 1996, p. 334).

⁴ Emprego o termo *intertextualidade* no sentido restrito das relações de transposição de um gênero literário de uma cultura para outra. É o que ocorre com os cânones da fábula clássica, quando adaptados por autores brasileiros. O termo implica, conforme Laurent Jenny, um certo compromisso com a teoria de J. Kristeva (JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In *Intertextualidades* – tradução da revista *Poétique*, n. 27. Coimbra : Livraria Almedina, 1979, pp. 13-14).

⁵ Entendo por *adaptação* a transposição de uma espécie literária canônica de uma cultura para outra cultura, com a modificação de alguns elementos (tema, enredo, personagens) que a identificam.

⁶ O conceito de *narrativa encaixante* deve-se a Todorov que o define como o processo de inserir uma narrativa em outra, configurando-se em “narrativa de uma narrativa” (Cf. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 123-127).

⁷ Anastácio Luís do Bomsucesso (1833-1899), médico que em 1860 publica *Fábulas*, obra dividida em dez livros, compreendendo duas centenas de narrativas. A ocasião me é oportuna para expressar os meus agradecimentos à **Biblioteca Nacional** pela cessão em microfilme da primeira edição desta obra.

⁸ Maximiano Coelho Neto (1864-1924) foi deputado federal, jornalista, presidente da Academia Brasileira de Letras e deixou uma obra vasta e variada, na qual se inserem *Apólogos e Fabulário*.

Na década de vinte, instaura-se, com José Monteiro Lobato⁹, um outro momento, quando a fábula passa a motivar reflexões críticas sob o viés do humor e da ironia a respeito da moralidade explicitada em sua narrativa. Em Lobato, tem-se a fábula encaixada à narrativa maior (*O Sítio do Pica-pau Amarelo*), no duplo intento de manter o caráter exemplar do gênero e, ao mesmo tempo, introduzir à reflexão sobre o comportamento humano possivelmente expresso nas atitudes dos animais personagens.

O último momento dessa intertextualidade é manifesto em Millôr Fernandes,¹⁰ em seu processo de “desconstrução”¹¹ pela paródia satírica, com as *fábulas fabulosas* que procuram desfigurar a forma e a mensagem canônica da fábula.

Assim, a transposição da fábula, do seu modelo canônico para o mesmo modelo na Literatura Brasileira, suscita algumas constatações de cunho teórico e metodológico, razão pela qual considero oportuno firmar as correspondências desses momentos com o *corpus* objeto da leitura: primeiro, o processo de adaptação da fábula clássica nas *Fábulas*,¹² de Anastácio Luís do Bomsucesso e em *Apólogos: contos para crianças*¹³

⁹ José Monteiro Lobato (1882-1948) é reputado como o autor brasileiro que, em sua época, mais escreveu para crianças (vinte e dois livros que, entre 1925-50, atingiram a expressiva cifra de um milhão e meio de exemplares vendidos). Também é considerado inovador na área editorial em nosso país.

¹⁰ Millôr Fernandes, nascido Milton Fernandes, em 1924, no Rio de Janeiro. Escritor irreverente, desenhista, jornalista, humorista. É, também, autor de mais de cem peças teatrais e tradutor de cinquenta clássicos da literatura universal.

¹¹ O termo *desconstrução* é tomado por empréstimo à Margaret Rose, como fruto de uma atitude “anarquista” diante dos cânones e da linguagem paródica (Cf. ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 206).

¹² BOMSUCCESSO, Anastácio Luís do. *Fábulas*. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1860.

¹³ NETO, Maximiliano Coelho. *Apólogos: contos para crianças*. Campinas: Castro Mendes & Irmão, 1904.

e *Fabulário*,¹⁴ de Coelho Neto; segundo, o processo de encaixe da fábula clássica na ficção destinada às crianças em *O Sítio do Picapau Amarelo*, pela leitura da obra *Fábulas*¹⁵ de Monteiro Lobato; e, por último, a ruptura da tradição da fábula, em Millôr Fernandes, nas narrativas configuradas em *Fábulas fabulosas*,¹⁶ *Novas fábulas fabulosas*¹⁷ e *Eros uma vez*.¹⁸

O pensamento de Adrados, adotado como epígrafe desta introdução, destaca a duplicidade da fábula com sua estrutura simples e sua intencionalidade bastante flexível, ao expor, através do comportamento dos animais a “infinita multiplicidade do humano”. De um lado, expõe de forma “realista e irônica” a vida humana, e de outro, “não se deixa enganar sobre a verdade das coisas”. Ainda no texto da epígrafe, Adrados enfatiza outro ângulo da duplicidade da fábula que aborda “temas do poder e tantos outros” e representa “situações concretas de uma sociedade”.¹⁹ Essa assertiva é complementada por Umberto Eco, ao afirmar: “É necessário saber muita coisa para se ler uma fábula”.²⁰ Ambos os autores enfatizam a pertinência da contextualização na leitura da fábula.

A razão do fascínio desse gênero na literatura ocidental, desde Esopo até Orwell, pode ser explicada pela possibilidade de ser em sua essência um

¹⁴ NETO, Maximiliano Coelho. *Fabulário*. 3.ª ed. Porto: Livraria Chardron, 1924.

¹⁵ LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹⁶ FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991 (a primeira edição é de 1963).

¹⁷ FERNANDES, Millôr. *Novas fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978

¹⁸ FERNANDES, Millôr. *Eros uma vez*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1987.

¹⁹ “Se refiere a la humanidad em general em los temas del poder y tantos otros, pero también a las situaciones concretas de una sociedad” (ADRADOS, Francisco Rodríguez. “Mito y fábula”. In: *Emerita: revista de lingüística y filología clásica*. Madrid: CSIC, LXI I, p. 8, 1993).

²⁰ ECO, Humberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 118.

instrumento de poder, conforme aponta Adrados. O poder é uma prática social e, como tal, construído e constituído historicamente. Vale lembrar o pensamento de Foucault²¹ relativo à manutenção e à aceitação do poder ao constatar que este não pesa só como uma força que diz não, mas “forma saber” e “produz discurso”.

Mesmo sem pretender traçar a história da fábula, pontuo aqui os momentos principais de sua trajetória e os autores mais referenciados, fundadores e consolidadores do cânone ocidental, no período greco-romano, na época do Iluminismo francês e nos tempos atuais.

Sobre a gênese da fábula há múltiplas correntes interpretativas entre as quais se destacam algumas fundadas em tradições diversas: uma oriental, cujas fábulas foram coletadas pela *Pancatantra*,²² provavelmente a mais antiga das coleções indianas; outra ocidental, que referencia o grego Esopo como o fundador da tradição de coleta e aproveitamento da fábula, e o romano Fedro como prosseguidor dessa tradição; uma terceira, defendida por Jean-Marie Schaeffer,²³ que pensa a simultaneidade temporal da tradição grega e indiana, e a fusão das duas nos textos deste gênero na

²¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1999, p.8.

²² A *Pancatantra*, uma coleção de fábulas indianas, foi popularizada no Ocidente, graças à publicação da *Hitopadexa*, um manual de fábulas e histórias baseadas nas narrativas da *Pancatantra*. Nas fábulas indianas, conforme Vargas, “o discurso articula-se no nível narrativo, porquanto se apresenta uma história; no nível interpretativo, pois se comenta a história para resgatar o sentido; e no nível pragmático, já que faz derivar do sentido assim resgatado uma regra de ação que terá a forma de uma injunção endereçada ao leitor/ouvinte do texto”. Finalmente, sustenta, também, que as fábulas indianas, em sua maioria, classificam-se como fábulas exemplares, nas quais a história requer uma “interpretação unívoca”, que, por sua vez, demanda uma regra de ação aplicável à vida do leitor/ouvinte (Cf. VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. *Do Pancatantra a La Fontaine: tradição e permanência da Fábula*. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em Filologia e Linguística Românica) Universidade Federal de São Paulo, pp. 20-21.

²³ SCHAEFFER, Jean-Marie. “Aesopus auctor inventus. Naissance d’un genre: la fable ésopique”. In : *Poétique*, n. 63/85. Paris: Senil, 1983, p. 347.

Idade Média; e uma quarta corrente,²⁴ que considera duas outras possibilidades de gênese, uma fundada na tradição fabulística mesopotâmica²⁵ e outra na literatura aforística do Egito, ambas anteriores à grega.

Não obstante a pertinência das controvérsias supracitadas, a presente pesquisa enfoca apenas alguns estudos relacionados às origens das fábulas gregas ou àquelas ainda tributárias da cultura helênica, pois a unidade nuclear da dissertação ocupa-se de autores brasileiros que mantém de formas diferentes, em certa medida, essa tradição literária.

Vale lembrar, também, que, na cultura grega, a fábula atravessa todas as épocas, desde o período arcaico, com Hesíodo, até o imperial, com Luciano. Em sua tese de mestrado sobre a fábula esópica anônima, Dezotti²⁶ observa que, durante essa trajetória, a fábula foi impulsionada por diferentes circunstâncias e motivos: em Hesíodo têm-se a exortação; em Sócrates, o exemplo; e em Esopo, a advertência.

Entre os historiadores da fábula, predomina o juízo de ter sido Hesíodo²⁷ o primeiro grego a usá-la, ao inserir a narrativa *O falcão e o*

²⁴ HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 172.

²⁵ O texto bíblico vetero-testamentário, talvez influenciado pelas narrativas sumérias e assírio-babilônicas, apresenta duas fábulas: a de Jotão, registrada em Juízes cap. 9, vers. 8-20, e a do rei Joás, em II Reis cap. 14, vers. 9. A primeira, de acordo com a tradição judaica, datada de 1.000 a.C., escarnece da insensatez da escolha de um rei inadequado. Jotão, filho de Gideão, um dos líderes de Israel após a conquista de Canaã, escapa do massacre patrocinado por Abimeleque, que se auto-denominara monarca; na fuga, sobe ao monte Gerizim e pronuncia a fábula aos habitantes de Siquém. Trata-se da narrativa em que as árvores decidiram escolher um rei. O cedro, a oliveira e a videira recusaram a honra, porém o espinheiro aceitou o convite. A segunda, “endereçada” por parte do rei de Israel, Jeoás, ao rei de Judá, Amazias, por volta de 700 a.C., adverte contra a soberba. A fábula registra que o cardo do Líbano pediu ao cedro sua filha para dar em casamento a um de seus descendentes, mas os animais, sabedores do pedido, passaram pelo campo e pisaram o cardo.

²⁶ DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *A fábula esópica anônima*. Araraquara, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de São Paulo, p. 123.

²⁷ Hesíodo talvez tenha nascido na aldeia de Ascra, na Grécia central, onde foi pastor e, depois, poeta, no VIII século a.C. Seu mais famoso poema, *O trabalho e os dias*, é marcado pelo caráter didático e moral. Atribui-se também a Hesíodo a *Teogonia*, a primeira obra religiosa dos gregos (Cf. WEBSTER'S, Merriam. *Encyclopedia of literature*. Springfield: MW Inc. Publishers, 1995, p. 544).

rouxinol, sob forma de encarte, em *O trabalho e os dias*, como um caso a ser contado aos reis e aos sábios, em particular ao seu irmão Perses, a quem o filósofo pretende *dizer verdades* e adverti-lo de não fomentar a *desmesura*:

*Assim um gavião disse a um rouxinol de pescoço malhado,
slevando-o para bem alto, nas nuvens, preso nas garras;
ele, que, miserável, trespassado por garras recurvas, gemia.
A ele o prepotente disse tais palavras:
-Demônio, por que gritas? Pertences a um mais forte!
Irás onde eu te levar, cantor que sejas.
Se eu quiser, farei de ti refeição ou te soltarei.
Louco é aquele que quer resistir aos mais fortes;
frusta-lhe a vitória e, além do opróbrio, mágoas suporta.
Assim falou o gavião, de vôo veloz, pássaro de asas abertas.²⁸*

Com esta narrativa Hesíodo, segundo Adrados, procura explicar a natureza das ações humanas,²⁹ demonstrando que àqueles que possuem autoridade não será permitido serem injustos e prejudiciais, sem provocar graves conseqüências. Em paralelo, patenteia-se uma ambivalência na fala do falcão: “*Louco é aquele que quer resistir aos mais fortes*”, conselho este capaz de suscitar diferentes reflexões. De um lado ter-se-ia hoje uma postura politicamente incorreta, pela acomodação; de outro lado, o enfrentamento pode resultar em frustração, como será representado, mais tarde, por Prometeu, na tragédia de Ésquilo. Dessa maneira, a fábula surge na literatura grega com a função de enaltecer virtudes, sobremaneira a prudência, e de advertir em relação ao perigo de abuso do poder.

²⁸ HESÍODO. *O trabalho e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. Iluminuras, s.d.

²⁹ Em *O trabalho e os dias*, toda a parte inicial da obra possui uma mesma função: explicar o como e o porquê do comportamento humano (ADRADOS, op. cit., p. 2).

Contudo Aristóteles, em sua *Arte retórica*,³⁰ ao abordar o uso da fábula como instrumento útil na missão persuasiva do orador, aponta Estesícoro³¹ e Esopo como fabulistas. Do primeiro, Aristóteles registra a fábula que o mesmo teria contado aos habitantes de Himera, quando escolheram Fálaris, um tirano de Agrigento, como general de guerra “munido de plenos poderes” e ainda “dispunham-se a dar-lhe uma guarda pessoal”:

Um cavalo ocupava sozinho um prado; sobreveio um veado que se pôs a devastá-lo. O cavalo, querendo vingar-se do veado, pediu ao homem que o ajudasse a vingar-se. O homem consentiu, com a condição de o cavalo aceitar um freio e permitir que ele, homem, o montasse, armado com seus dardos. Chegaram a acordo; o homem montou o cavalo. Mas, em vez da vingança desejada, o cavalo ficou sendo doravante escravo do homem. “O vosso caso é idêntico”, disse Estesícoro. “Por quererdes castigar vossos inimigos, tende cuidado de não sofrer a mesma sorte do cavalo. Já tendes um freio, porque escolhestes um estrategista munido de plenos poderes. Se lhe dais uma guarda pessoal e consentis que ele monte em vosso dorso, imediatamente sereis os escravos de Fálaris.”³²

Outra fábula, também citada por Aristóteles, faz alusão ao discurso que Esopo proferiu aos sâmios em favor de um “demagogo perseguido em justiça por crime capital”:

³⁰ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 14. Ed., s.d., p. 144.

³¹ Estesícoro de Himera (Sicília), expoente da poesia lírica dórica, viveu entre 632 a 553 a.C. (Cf. ARISTÓTELES, op. cit., p.145).

³² ARISTÓTELES, op. cit., pp. 143-144.

Uma raposa, ao atravessar um rio, caiu num fosso profundo e, não podendo de lá sair, agüentou durante muito tempo, mas foi assaltada por um enxame de carrapatos. Passeava por ali um ouriço que, ao ver a raposa, teve dó dela e perguntou-lhe:

-- Queres que te liberte dos carrapatos? -- A raposa recusou. O ouriço perguntou o motivo da recusa.

– É que, respondeu a raposa, os carrapatos já estão engurgitados de sangue e não me sugam mais; se tu os tiras, virão outros esfomeados que sugarão o pouco de sangue que me resta. -- “Do mesmo modo, prosseguiu Esopo, sâmios, este homem já não vos prejudicará, pois é rico; mas, se o condenais à morte, outros virão, que, espicaçados pela sua pobreza, vos roubarão e dissiparão o erário público.”³³

Assim, a referência a esses autores testemunha, entre os gregos, o uso da fábula também como recurso retórico. Além disso, os dados historiográficos confirmam que um dos discípulos de Aristóteles, Demétrio de Falero, compunha, no século IV, a “primeira coleção de fábulas”.³⁴

Na Roma imperial, segundo os estudiosos³⁵ desse gênero, Fedro adapta as narrativas de Esopo para camuflar críticas à sociedade romana; serve de exemplo a fábula *O lobo e o cordeiro* que censura os desmandos de Sejano, “praefectus praetorio”, no tempo de Tibério.

Apesar de diferenciada da cultura helênica, julgo necessário

³³ ARISTÓTELES, op. cit., p. 144.

³⁴ “Se há calculado que la colección de Demetrio contendría unas 100 fábulas.” (ADRADOS, op. cit., p. 6). Adrados, conforme Maria Valéria Aderson de Mello, aponta, também, que o fator comum das coleções de fábulas anônimas são as fórmulas ou frases feitas (VARGAS, op. cit., p. 201).

³⁵ Entre estes cito Mauro Quintino de Almeida que, no ensaio *A propósito de uma fábula de Fedro*, aborda várias questões contextuais sobre as narrativas de Fedro (ALMEIDA, Mauro Quintino de. “A propósito de uma fábula de Fedro”. In : *Lingua e Literatura*, São Paulo, v. 4, p. 393, 1975) e Enzo V. Marmorale que aponta para a possibilidade de que Sejano tenha obrigado Fedro a comparecer em juízo “talvez por causa de alguma de suas fábulas” (MARMORALE, Enzo V. *Arte Latina*. Trad. João Bartolomeu Júnior. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, vol. 2, 1974, p. 13).

registrar a presença da fábula na Idade Média,³⁶ que em idêntica situação à de outras formas de alegoria, confirma-se nas funções de instrumento moral e de exercício literário,³⁷ sendo consagrada pelos *pregadores* em seus sermões como narrativa de exemplo, acentuando-se a sua difusão nos séculos XII e XV.³⁸ De fato, o *exemplum*, que desde o século XIII vinha ganhando importância através da pregação dos franciscanos e dominicanos, assume um outro instrumental, de ensinar a teologia cristã, agora através de uma narrativa breve e fácil de ser lembrada, a fábula: “um pequeno talismã que, se for bem compreendido e utilizado, deve trazer a salvação”.³⁹ Por outro lado, Hodgart releva ser a epopéia de animais “a primeira transformação importante da fábula em sátira”,⁴⁰ tendo alcançado uma grande popularidade como meio de protesto ao poder da Igreja. Confirma que, apesar disso, a fábula clássica permanece sua reelaboração nas línguas européias e destaca os textos de Marie de France e Robert Henryson,⁴¹ como os mais representativos na retomada das narrativas de Esopo.

³⁶ “O rico caudal de fábulas espalha-se durante a Idade Média por toda a cultura européia, ligando os povos mais distantes numa comunidade de sabedoria, e irrompe em límpida e fresca veia, ora no *Roman de Renart*, nos *Flabliaux*, no *Novellino* e na *História dos Sete Sábios*, ora nos *Edas*, nas fábulas de animais, e nas lendas heróicas da Germânia” (PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal: Ensaio sobre a língua e outros símbolos*. Trad. Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., p. 236).

³⁷ Foi com grata surpresa que, ao reler *A divina comédia*, de Dante, deparei-me com a citação de uma narrativa esópica: “*A fábula de Esopo então me traz/ao pensamento – a da rã e a do rato –/a rixa de um com outro satanás;/porque não há, entre rápido e imediato/diferença maior, pensando bem/que entre a lição da fábula e a do fato*” (ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 157).

³⁸ HODGART, op. cit., p. 174.

³⁹ GOFF, Jacques Le. *A bolsa e a vida*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 13.

⁴⁰ HODGART, op. cit., p. 175.

⁴¹ A obra de Marie de France é publicada em 1200 com o título de *Pequeno Esopo*, enquanto que Robert Henryson publica em 1500 *Fábulas morais de Esopo, o frígio* (Cf. HODGART, id. ibid.).

Este projeto de reelaboração da fábula parece manter-se, com maior ou menor persistência, até o século XVII, quando La Fontaine recria a fábula clássica com “espontaneidade” e “equilíbrio formal”,⁴² e busca difundir a sua leitura pela Europa. Embora o fabulista francês admita apenas duas funções para fábula - “confirmar a experiência das pessoas idosas e servir de ensinamentos às crianças” -,⁴³ a maioria dos teóricos registra não ser possível ocultar uma outra função, a de satirizar a burguesia, em particular a francesa.

Sob a égide das idéias iluministas, os textos de La Fontaine passam a ser uma referência obrigatória para todos os teóricos e críticos da fábula canônica. Para Hodgart,⁴⁴ La Fontaine não é nem satírico nem moralista, mas sim um ironista, que adota uma postura racionalista sobre os absurdos de uma sociedade que acredita não poder mudar.

Na Modernidade,⁴⁵ a tradição das fábulas atenua-se no cenário europeu, ainda que em paradoxo mantenha-se forte em alguns

⁴² HODGART, id. ibid. p. 175.

⁴³ LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte : Itatiaia, 1989, vol. 1, pp. 39 e 298.

⁴⁴ HODGART, op. cit., p. 176.

⁴⁵ “La palabra, bajo su forma latina *modernus*, fue usada por primera vez a fines del siglo V, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano... La idea de ser ‘moderno’ a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral... La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia... A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada” (HABERMAS, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. In: *El debate Modernidad y Pós-Modernidad*. Org. Nicolás Casullo. Buenos Ayres : Pontosur, 1991, pp. 131-134).

países,⁴⁶ servindo de exemplo as fábulas russas, graças à tradição camponesa persistente na cultura eslava de preservação do gosto pelo provérbio e pelo conto popular. Em 1809, Ivan Andreyevitch Krylov⁴⁷ publica seu *Basni* (fábulas), configurando-se em um exemplo de como a Modernidade mantém a tradição do gênero.

Os tempos atuais possibilitam, também, uma aproximação da fábula com o conto popular, manifesta nos textos de Italo Calvino. A obra *Fábulas italianas* reúne oitenta e três narrativas, “coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos”,⁴⁸ reforçando a idéia de o gênero estar sujeito a absorver os usos e costumes do espaço social onde as fábulas vicejam.⁴⁹ Por outro lado, ainda que estas narrativas estejam distantes dos cânones clássicos da fábula, em alguns textos ficam evidenciadas as marcas desses cânones. Em o *Galo-Cristal*, por exemplo, uma fábula com vários animais convidados para a festa de casamento do *Pequeno Polegar*, evidenciam-se marcas do conto popular, ilustradas tanto na abertura da narrativa, ao repetir a forma canônica “era uma vez”, como no encerramento, ao reproduzir em destaque

⁴⁶ A obra *366 fábulas...e mais algumas*, da escritora portuguesa Maria Isabel de Mendonça Soares, possibilitou-me o encontro com os principais fabulistas europeus, entre os quais cito os russos Krilov (1768-1844), Turgenev (1818-1883), Afanasiev (1826-1871) e Tolstoi (1828-1910); os italianos Gozzi (1713-1786), Cesarotti (1730-1808), Manzoni (1785-1873), Guerrazzi (1805-1873) e Collodi (1826-1890); os franceses Florian (1755-1794) e Lamartine (1790-1869); os alemães Lessing (1729-1781) e Hebel (1760-1826); os suíços Meissner (1800?) e Pestalozzi (1746-1827); o inglês Kipling (1865-1936) e o espanhol Iriarte (1750-1791). Entretanto, sendo uma coletânea organizada por uma escritora de Portugal, lamentei a absoluta ausência de fabulistas portugueses, afinal, o gênero foi significativamente apreciado e cultivado em vernáculo, como bem lembra Massaud Moisés, ao citar Garrett (*Fábulas e Contos*, 1853), Henrique O’Neill (*Fabulário*, 1885), João de Deus (*Fábulas para a gente moça*, 1955) e Cabral do Nascimento (*Fábulas*, 1955), dentre outros (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo : Cultrix, 1974, p. 226).

⁴⁷ HODGART, op. cit., p. 176.

⁴⁸ CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Cia. das Letras, 2000, p. 6.

⁴⁹ “A fábula, qualquer que seja sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada - uma paisagem, um costume, uma moralidade, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região.” (CALVINO, op. cit., p. 18).

a moralidade implícita ao longo da história narrada e ao castigar os maus e premiar os bons:

*Chegam todos os ceifeiros, uns com foices, outros com paus, saltam sobre o lobo e o matam. De sua barriga pulam fora sãos e salvos o galo-cristal, a galinha cristalina, a gansa-condessa, a pata-abadessa e, junto com o passarinho-pintassilgo, vão ao casamento do Pequeno Polegar.*⁵⁰

Assim, um outro questionamento possível com relação a este gênero refere-se à aproximação maior ou menor da fábula moderna com seu cânone clássico ou com o conto popular. Em o *Galo-Cristal*, por exemplo, a semelhança com *Chapeuzinho vermelho*, de Perrault, é explícita. Com efeito, o fabulista italiano confessa que estes textos são tomados “em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminção das consciências camponesas até nossos dias”.⁵¹

A revolução dos bichos, narrativa alegórica do escritor inglês George Orwell, desenha, também, uma outra face da fábula moderna - a análise política -, ao descrever um grupo de animais que, rebelados contra os homens, fundam uma sociedade própria tão despota quanto a dos humanos, como se observa na defesa que os porcos fazem por usufruírem de certa regalia - o uso de camas -, proibida pelos animais após a revolução:

- Com que então vocês, camaradas, ouviram dizer que nós os porcos agora dormimos nas camas da casa? E por que não? Vocês não supunham, por certo, que houvesse uma lei contra camas, não é? A cama é meramente o lugar onde se dorme. Vendo bem, um monte de palha no estábulo é uma cama. A lei era contra os lençóis, que são uma invenção-humana. Nós

⁵⁰ CALVINO, op. cit., 234.

⁵¹ CALVINO, op. cit., p. 14.

*retiramos os lençóis das camas da casa e dormimos entre cobertores. Confortáveis desejariam ver-nos tão cansados que não pudéssemos cumprir nossa missão, não é verdade? Será que alguém quer Jones de volta?*⁵²

Desta maneira, a fábula chega ao século XX de certa forma comprometida com o ataque satírico e a crítica política, particularidades reproduzidas por Chico Buarque em *Fazenda modelo*. Valendo-se do alegórico e do grotesco, Buarque cria uma “novela pecuária” para repensar com criatividade paródica o cotidiano brasileiro durante a ditadura militar, como se pode comprovar no capítulo *Ato*:

*Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e insosso, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da Fazenda Modelo. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe.*⁵³

Na Literatura Brasileira, conforme já assinalado, a fábula transposta para a nossa cultura diversifica-se na trajetória percorrida de Anastácio Luís do Bomsucesso a Millôr Fernandes, passando por Coelho Neto e Monteiro Lobato. Apesar da utilização constante dos textos

⁵² ORWELL, Georg. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Ferreira. 24. ed. Porto Alegre : Globo, 1986, p. 59.

⁵³ BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1974, p. 25. É interessante constatar que esta tendência de *animalizar* personagens humanos, foi utilizada durante a ditadura militar brasileira, não apenas nos textos literários, mas também em outros campos artísticos, como na pintura.

destes autores em livros didáticos, as referências aos fabulistas brasileiros são rarefeitas em nossa história literária.⁵⁴ Na pesquisa efetuada configura-se como exceção à regra da omissão a menção em destaque às fábulas de Monteiro Lobato em *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho. Nessa obra, o texto sobre literatura para crianças, de Renato Almeida, estabelece um liame entre as fábulas do *Sítio do Picapau Amarelo* e as do cânone clássico, pois “a criança não necessita maior esforço de imaginação para se encontrar com Esopo e La Fontaine e conversar com muitos bichos”.⁵⁵

Da historiografia para o campo da teoria literária em autores brasileiros, poucas citações foram encontradas, excetuando-se Hênio Tavares,⁵⁶ - que cita a obra *Fabulário*, de Coelho Neto, e *Fábulas*, de Monteiro Lobato -, e Massaud Moisés,⁵⁷ que menciona, além de Coelho Neto e Monteiro Lobato, o fabulista Anastácio Luís do Bomsucesso. Foi esta última referência que proporcionou o encontro com a obra *Fábulas*, de Bomsucesso, texto que possibilitou um novo ângulo de olhar a fábula no Brasil.

A proposta do presente trabalho, em seu *corpus* de leitura, atravessa três momentos da Literatura Brasileira: o final do século XIX e a primeira década do século XX, com as narrativas de Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto, na floração da estética romântica e na

⁵⁴ A pesquisa abrangeu a leitura das seguintes obras: *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero; *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo; *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Cândido; *História concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi; *História da Literatura Brasileira*, de Nelson Werneck Sodré e *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho.

⁵⁵ ALMEIDA, Renato. “A literatura para crianças”. In: *A literatura no Brasil*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro : José Olympio, 1986, p. 195.

⁵⁶ TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte : Villa Rica, 1974, p.124.

⁵⁷ MOISES, op. cit., p. 226.

vanguarda do Parnasianismo; o segundo decanato do século XX, com Monteiro Lobato, na proposta de reflexão crítica da estética do Modernismo brasileiro; e os anos setenta e oitenta, com a antifábula de Millôr Fernandes, na intenção da estética contemporânea de implodir a forma narrativa tradicional.

O objetivo geral desta dissertação é desvelar no *corpus* da leitura, composto de fábulas transplantadas da cultura européia à brasileira, as questões formais, generalizadas sob a designação de poética narrativa; as questões éticas, envolvidas com a mensagem moralizante; e as questões didáticas, marcadas pela natureza de exemplo da fábula.

Os objetivos secundários da pesquisa configuram-se no desenhar o perfil da fábula e dos fabulistas, construir os cânones: o grego em Esopo, o latino em Fedro e o francês em La Fontaine e ler alguns textos desses fabulistas, privilegiando o discurso do narrador (o corpo da fábula), a fala das personagens (o diálogo de enfrentamento) e a voz do autor (*a moralidade*).

Assim, buscou-se sintetizar as diferentes formas de transposição desse gênero em nossa cultura com o título: *A fábula na Literatura Brasileira (De Anastácio a Millôr, incluindo Coelho Neto e Monteiro Lobato)*.

A questão do método pode ser resumida a três indagações: qual o método adequado para uma pesquisa desta natureza? Quais os pontos de convergência e divergência entre a teoria e o objeto pesquisado capazes de nortear a escolha de leitura? Como evitar a ofuscação do objeto pelo método ou do objeto pela teoria? Trabalhando indutivamente do objeto para a pesquisa e deste para aquela, fundamenta-se os passos da pesquisa que se completa na apresentação e leitura do *corpus*.

O plano de trabalho a ser desenvolvido ao longo da dissertação, quando busca-se concretizar os objetivos para ela estabelecidos, suscita alguns esclarecimentos pertinentes aos seus desdobramentos e enfoques. Em *À guisa de prelúdio*, traça-se a história do meu encontro com o tema, a proposta geral do trabalho de ler as fábulas brasileiras pelo aporte da adaptação, do encaixe e da “desconstrução”, e a pesquisa historiográfica sobre a fábula. Na primeira unidade, *Fábulas & fábulas*, contemplam-se diferentes vozes teóricas e críticas sobre a fábula e, na seqüência, apresentam-se os autores canônicos do Ocidente - Esopo, Fedro e La Fontaine - e pontuam-se os elementos narrativos desses cânones. A segunda unidade, *A fábula na Literatura Brasileira*, é reservada ao estudo das variantes de transposição dos modelos clássicos à Literatura Brasileira, que se processa em três momentos, conforme a proposta que fundamenta essa dissertação: pela adaptação, em Anastácio Bomsucesso e Coelho Neto; pelo encaixe das fábulas em outra narrativa destinada às crianças brasileiras, em Monteiro Lobato; e pelo procedimento satírico de parodiar a fábula tradicional, em Millôr Fernandes. Como uma tentativa de conclusão, em *Homens, raposas e uvas*, busca-se estabelecer um diálogo questionador entre a teoria e a leitura das fábulas, e expor algumas outras considerações sobre essa forma literária e, em especial, sobre o caráter exemplar das *moralidades*.

As fábulas são narrativas a respeito de idéias, conhecimentos e experiências do homem que transitam no tempo e no espaço. Elaborar fábulas, adaptando, criticando ou rejeitando os cânones clássicos de sua formação e consolidação na cultura européia, parece ter sido o grande desafio dos fabulistas brasileiros ao buscarem

uma nova linguagem para essa espécie literária. A nova linguagem e as circunstâncias de sua produção são as metas maiores desse trabalho.

2. FÁBULA & FABULISTAS

A possibilidade de limites de um gênero encontra-se sempre já solapada pela impossibilidade de se manter aqueles mesmos limites.

Jacques Derrida

Os limites da fábula com o sonho, o mito, a lenda, o conto e outros produtos da arte popular sempre foram difíceis de se serem mantidos. Assim, a fábula - forma literária sobrevivente de um percurso aproximado de três milênios - em sua transposição para épocas e culturas diferenciadas, traz consigo as alterações fruto das contaminações sofridas ao longo de sua trajetória.

Restrito ao campo literário da arte ocidental, propõe-se¹ aqui iluminar apenas alguns ângulos teóricos da problemática do gênero e de sua transposição à cultura literária brasileira. Contudo, apesar de

¹ A partir desta unidade utilizar-se-á a terceira pessoa do singular, retomando-se a primeira pessoa do singular apenas no epílogo.

reconhecer que as colocações de cunho teórico não configuram o ponto axial da dissertação, considera-se prudente o registro de algumas vozes teóricas e críticas, significativas para a contextualização das leituras que serão efetuadas.

Talvez a primeira pergunta deva ser: o que é a fábula? As respostas são múltiplas. O poeta grego Hesíodo nivela *ainos* (força mítica da fábula) ao mito, com o sentido de história que encerra uma verdade.² Em contrapartida, Teon, mestre retor de uma academia grega do século II d.C., afirma ser a fábula “um discurso mentiroso que retrata uma verdade”.³ Séculos mais tarde, Francisco Rodriquez Adrados apresenta a fábula sob uma outra óptica, ao considerá-la uma versão “popular, cômica e humorística do mito”,⁴ para o autor, a fábula é um exemplo “que mostra um acontecimento do passado como protótipo de algo que pode repetir-se em qualquer momento”.⁵ O ensaísta Emilio Palacios Fernández fornece uma outra definição: “História protagonizada por animais com uma finalidade moralizadora”.⁶ Sob o enfoque narratológico, Wolfgang Kayser⁷ define a fábula como uma narração breve, fácil de ser lembrada, com o predomínio da presença de animais e tendo como “mítico antepassado” o escravo grego Esopo. Na mesma

² JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo : Martins Fontes, 1979, p. 90.

³ DEZOTTI, op. cit., p.48).

⁴ ADRADOS, op. cit., p. 4.

⁵ ADRADOS, Francisco Rodriquez. “Estudio sobre el léxico de las fábulas esópicas: entorno a los problemas de la koiné literária”. In : *Emerita: revista de linguística y filología clásica*. Madrid : CSIC, p. 23, 1948.

⁶ FERNÁNDEZ, Emilio Palacios. “Las fábulas de Félix María de Samaniego: fabulario, bestiario, fisiognomía y lición moral”. In : *Revista Literária*, LX. 119, Madrid, p. 90, 1998.

⁷ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. vol. 1, 5. ed., p. 109, Coimbra.: 1970.

linha da definição de Kayser, o estudioso brasileiro Oswaldo Portella⁸ afirma ser a fábula uma narração breve, em prosa ou em verso, que encerra uma instrução, um princípio ético, político ou literário.

Tão polêmica quanto a definição desenha-se a problemática abrangente da conceituação da fábula. Matthew Hodgart,⁹ aponta dois aspectos da fábula: o primeiro, como sendo resultado da transformação do conto popular, comprometido ainda com “ares de instrução moral”; o segundo, identificando a fábula à literatura aforística, pelo caráter pedagógico de ambos. Essa conceituação de Hodgart retoma o aspecto de contaminação da fábula com o conto popular, conforme já apontado no início desta unidade e exemplificado nas fábulas de Bomsucesso e Coelho Neto.

Indagando sobre a origem dos gêneros, Todorov sustenta que eles surgem da transformação de outros gêneros, “por inversão, por deslocamento, por combinação”,¹⁰ assinalando ser a fábula o gênero mais representativo da alegoria pura, pois o sentido textual tende a desaparecer dando ensejo a outras leituras.¹¹ Todorov aponta Lessing¹² como um

⁸ PORTELLA, Oswaldo. “A fábula”. In: *Revista de Letras*, n. 32, pp. 121-123. Curitiba, 1983. O autor conclui que a fábula possui duas partes substanciais: uma narrativa breve e uma lição ou ensinamento. A estas duas partes, diz o autor, La Fontaine chamou de corpo e alma da fábula. O corpo é representado pela narrativa que trabalha imagens e dá forma sensível às idéias gerais. A alma são as verdades gerais corporificadas na narrativa e inerentes à humanidade toda. É a experiência de vida, a noção filosófica do bem e do mal, presente em cada indivíduo, no uso normal de suas faculdades mentais e morais.

⁹ “La fábula es una transformación del cuento popular en aras de la instrucción moral; igual que la literatura aforística, es pedagógica y escolar, producida en sus comienzos por los literatos de las antiguas civilizaciones urbanas” (HODGART, op. cit., p. 171).

¹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo : Martins Fontes, 1980, p. 46.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 71.

¹² Gotthold Ephraim Lessing, crítico literário alemão que, em 1759, elaborou cinco tratados sobre fábula.

dos primeiros críticos a rastrear nas fábulas possíveis marcas de uma outra forma literária. E, ao analisar o texto de Lessing, *Tratados sobre a fábula*, o autor conclui que as escrituras do *tipo ficção* se subdividem em gêneros a partir da oposição básica entre o narrativo (casos particulares) e o simbólico (casos possíveis). Por descrever casos particulares, a fábula compõe uma narrativa de fatos apresentados como reais, ocorridos, enquanto o gênero simbólico (como por exemplo, a parábola), traduz o que pode ocorrer.¹³

Por sua vez, Schaeffer propõe dois modelos teóricos sobre o surgimento da fábula como gênero literário: o evolucionista e o matricial.¹⁴ No primeiro, em que o autor descreve o gênero como um processo autotélico, a origem da fábula é o germe que apenas encontrará sua realização plena em La Fontaine; já no modelo matricial, a evolução histórica da fábula esópica gera diferentes textos, segundo um determinismo interno que o autor denomina de “transtextualidade explícita”. Nesse sentido, a relação entre textos será imposta por uma identidade estrutural, como as constantes formais e semânticas que se manifestam em determinada fábula.

Da função mítica e retórica, encontrada na antigüidade, à condição de espécie literária, assumida na cultural ocidental, decorre um longo caminho. Se em Aristóteles a fábula configura-se em um recurso à disposição do orador para persuadir os ouvintes,¹⁵ em contrapartida, na

¹³ TODOROV, op. cit., pp. 31-32.

¹⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie. “Aesopus auctor inventus. Naissance d’un genre: la fable ésopique”. In : *Poétique*, n. 63/85, p. 347. Paris : Senil, 1983. Leitura gentilmente feita pela professora Cynthia Krueger, da Aliança Francesa, em Blumenau.

¹⁵ ARISTÓTELES, op. cit., p. 143.

Idade Média, sua função oscila entre a apologia à moralidade burguesa e a contestação às normas sociais.¹⁶ Mais tarde, sob a influência do Iluminismo, La Fontaine enfatiza o caráter pedagógico deste gênero. A fábula chega ao século XX comprometida com os aspectos satíricos e a crítica política, conforme já foi assinalado anteriormente quando foi citado *Animal farm* (1945), de George Orwell e *Fazenda modelo* (1974), de Chico Buarque.

As primeiras considerações de caráter teórico, surgidas na Grécia, foram, provavelmente, elaboradas por Aristóteles, ao citar a fábula, em seu tratado de retórica, como uma estratégia de persuasão, uma espécie de narração curta, proposta para suprir o orador “de exemplos”, com o objetivo de reforçar o discurso, pois “têm a vantagem de que, sendo difícil encontrar no passado acontecimentos inteiramente semelhantes, é muito mais fácil inventar fábulas. Para imaginá-las, assim como as parábolas, basta reparar nas analogias”.¹⁷ Desse modo, Aristóteles aponta a fábula como um meio de indução oratória, apta para persuadir alguém sobre uma verdade ou para modificar eventualmente o seu comportamento. Este caráter de exemplo é assinalado por Jaeger, ao referir-se às fábulas gregas como narrativas didáticas, capazes de exercerem “no pensamento popular função análoga à dos paradigmas míticos e discursos épicos: encerravam uma verdade de ordem geral”.¹⁸ Jaeger cita a fábula do falcão e do rouxinol, de Hesíodo, para lembrar como os valores morais integravam a vida social grega.

¹⁶ HODGART, op. cit., p. 175.

¹⁷ ARISTÓTELES, op. cit., p. 144.

¹⁸ JAEGER, op. cit., p. 89.

Ao analisar a estrutura formal da fábula, Adrados assinala ser ela um breve relato com uma organização simples e constante, apresentando uma situação de “enfrentamento estereotipado” e uma conclusão explícita na *moralidade*. Os inúmeros animais que intervêm na fábula simbolizam os distintos tipos humanos, e a ação entre eles, as ações da vida real,¹⁹ o que confirma a assertiva de La Fontaine: “As particularidades dos animais e seus diversos caracteres nelas se exprimem, e conseqüentemente os nossos também, uma vez que somos a síntese do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais”.²⁰

Um outro aspecto, também de caráter estrutural, é levantado por Meletínski,²¹ em *Os arquétipos literários*, ao citar a permanência de pares antagônicos na fábula: uns fracassam, outros são celebrizados. Esses conflitos, representados por duplas antitéticas, são constatados em narrativas de cunho religioso como a história de Caim e Abel, no texto bíblico, configurando-se em ícones da humanidade do homem.

Sob o aporte lingüístico, José Luiz Fiorin explicita que “todas as fábulas, das de Esopo às de La Fontaine ou Monteiro Lobato, caracterizam-se por possuírem três partes distintas: um discurso figurativo, um discurso temático e um enunciado que liga esses dois discursos”.²² Para Fiorin, enquanto o discurso figurativo narra um determinado episódio, o temático apresenta-se diluído na “moral”. O enunciado que estabelece a ligação entre estes dois discursos é o componente interpretativo do figurativo.

¹⁹ ADRADOS, op. cit., pp. 4-5.

²⁰ LA FONTAINE, op. cit., p. 38.

²¹ MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo : Ateliê Editorial, 1998, p. 99.

²² FIORIN, José Luiz. “Millôr e a destruição da fábula”. In : *Alfa: revista de lingüística*, n. 30/31, p. 85, São Paulo: UNESP, 1986/1987.

Por sua vez, Alceu Dias Lima,²³ em *A forma da fábula*, defende a “decomposição da fábula” em três discursos distintos: narrativo, moral e metalingüístico. Ele afirma ser preciso ultrapassar a história e a moral da fábula, e aproximar de um terceiro elemento, denominado de “discurso metalingüístico”, que possibilitaria a caracterização da fábula como “espécie narrativa”. O que importa, portanto, é a semântica discursiva do texto, pois é ela que introduz a “moral” da fábula.

Por último, Marcy Dorfman,²⁴ em *Understanding the points of fables*, faz uma abordagem dos “pontos elementares” da fábula, destacando três componentes necessários para o entendimento da moralidade dessas narrativas: o primeiro, a valência positiva ou negativa contida na ação central; o segundo, a valência positiva ou negativa do desfecho da fábula; e o terceiro, a informação relevante para perceber a validade de tal desfecho. O articulista propõe um método para se constatar a reação dos leitores diante das moralidades explícitas ou não nas fábulas.

Outra pergunta pertinente sobre a fábula diz respeito a sua finalidade. Fedro²⁵ afirma que estas narrativas se destinam a dizer aquilo que por circunstâncias diversas não se pode dizer ou se diz de forma oblíqua, mas este não parece ser o único sentido destes textos, pois a intencionalidade da fábula é determinada por um leque variado de

²³ LIMA, Alceu Dias. “A forma da fábula”. In: *Significação*, n. 4, p. 63, 1984.

²⁴ DORFMAN, Marcy. “Understanding the points of fables”. In: *Discourse Processes*, New Jersey : Princeton vol. 17, n. 1, p. 105, january, 1994. Dorfman propõe, em seu artigo, um modelo de entendimento de leitura das fábulas, assim explicitado: “We develop a schema for fables and describe how the components of this schema are used to generate the morals or points of a subclass of Aesop’s fables. We predict that readers make inferences relevant to the moral or point of a fable on the basis of three types of informations: (a) information relevant to the positive or negative valence of the fable’s central action, (b) information relevante to the positive or negative valence of the fable’s outcome, and (c) information relevant to the perceived fairness of the outcome information. Each of these components of the fable schema will be described in more detail”.

²⁵ FEDRO, apud WARNER, Marina. *Da fera à loira, sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo : Cia das Letras, 1999, p. 197.

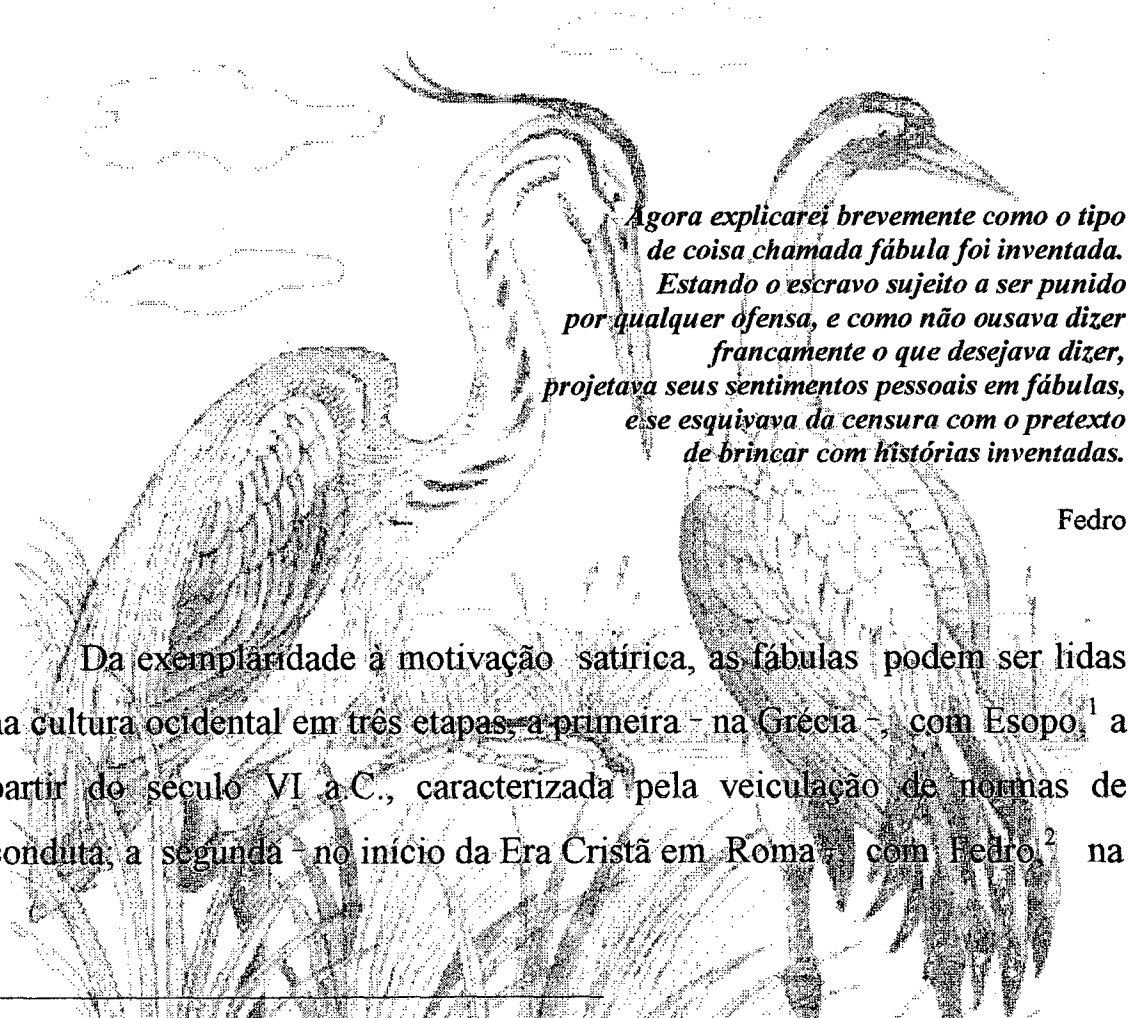
motivações: denunciar de forma dissimulada a opressão, satirizar os inimigos, confrontar as incoerências sociais, exprimir os enigmas do homem, provocar o riso, enaltecer as virtudes, ridicurizar os vícios e, acima de tudo, servir de exemplo. É possível que a fábula figure entre os gêneros menores por traduzir “interesses e preocupações de espírito de ordem menos elevada”, como sustenta Vítor Manuel de Aguiar Silva,²⁶ por outro lado, parece mais agradável o pensamento de Italo Calvino:²⁷ a fábula clássica é uma narrativa que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Antecede a leitura dos textos dos fabulistas brasileiros os aspectos narratológicos presentes na construção do cânone, centrados no discurso do narrador, na fala das personagens e na voz do autor.

²⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra : Livraria Almedina, 1979, p. 209.

²⁷ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Cia. das Letras, 1993, p.11.

2.1.A construção do cânone: Esopo, Fedro e La Fontaine



Agora explicarei brevemente como o tipo de coisa chamada fábula foi inventada. Estando o escravo sujeito a ser punido por qualquer ofensa, e como não ousava dizer francamente o que desejava dizer, projetava seus sentimentos pessoais em fábulas, e se esquivava da censura com o pretexto de brincar com histórias inventadas.

Fedro

Da exemplaridade à motivação satírica, as fábulas podem ser lidas na cultura ocidental em três etapas: a primeira - na Grécia - com Esopo,¹ a partir do século VI a.C., caracterizada pela veiculação de normas de conduta; a segunda - no início da Era Cristã em Roma - com Fedro,² na

¹ De incerto lugar de nascimento, Esopo teria sido escravo em Samos e morrido em Delos. Não há indícios de que tenha produzido outras obras além das fábulas atribuídas à sua autoria, configuradas em uma série de narrativas de caráter alegórico. As edições brasileiras mais recentes limitam-se a reproduzir 359 fábulas.

² Segundo alguns historiadores, Caio Júlio Fedro nasceu na Macedônia, em 15 a.C. e morreu em Roma, no ano 50 da Era Cristã. Conhecem-se 123 fábulas ditas de sua autoria, em numerosas edições, a maior parte delas publicadas para ajudar aos estudantes que precisavam aprender a língua de Virgílio (Cf. FERNÁNDEZ, op. cit., p. 83). Embora nascido em território grego, Fedro adotou a terra e a cultura romana, o que justifica, nesta dissertação, identificá-lo como um fabulista latino.

trilha satírica de Arquíloco,³ associada também à moralidade, ainda que instrumentalizada de forma mais freqüente pelo viés irônico; e a última – no século XVII, na França –, com La Fontaine,⁴ destinada de forma ambivalente à diversão da corte e ridiculização da sociedade francesa da época.

Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, estabelece, dentre outros, dois critérios que definem a obra canônica: a originalidade e a permanência.⁵ Ambos os critérios são particularmente problemáticos para o cânone⁶ da fábula clássica, por várias razões. Embora alguns críticos tentem idealizar os processos de influência literária, salvaguardando-os de contaminações, a tese da originalidade se torna difícil, sobretudo nas fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine, pois trata-se de uma literatura que elege uma produção mais coletiva que individual. E, como afirma Bloom: “Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores”.⁷

A outra marca, a permanência da fábula na cultura ocidental, por um lado têm o mérito de sua comprovação histórica; por outro, a permanência do modelo canônico da fábula suscita críticas sobre a perenidade de um gênero literário legitimar o seu status canônico. Como ainda observa

³ Arquíloco (século VIII ou VII a.C.), considerado por alguns estudiosos como o maior poeta grego depois de Homero. Mestre do metro jâmbico, foi muito admirado pela força e originalidade de seus versos satíricos.

⁴ Jean de La Fontaine nasceu em 1621, no ducado de Château-Thierry. Sua trajetória literária é marcada com farta produção. Contudo, as *Fábulas escolhidas postas em versos* espelham sua notoriedade como escritor. O autor produz doze livros de fábulas em versos de métrica livre e de rimas variadas. A primeira edição das *Fables choisies* ocorre em Paris, em 1668.

⁵ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 18.

⁶ A palavra cânone está sendo aqui usada referente tanto aos autores quanto à estrutura narrativa.

⁷ BLOOM, id. *ibid.* p. 18.

Bloom, a tradição não é apenas um passar adiante; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é o reconhecimento pela “sobrevivência” da espécie ou a sua inclusão nos cânones.

Estas condições consideradas primordiais para quaisquer discursos sobre a canonicidade, quer de obra quer de autor, remetem a um terceiro elemento presente nos três mais referendados fabulistas do cânone do Ocidente: a circunstância de todos estarem em maior ou menor grau compromissados com a oralidade.⁸ A fábula confirma-se tributária da tradição oral, mesmo quando perpetuada no texto escrito.⁹ Portanto, o fundo literário geral sobre o qual se destaca o gênero das fábulas é a oralidade, na medida em que estas narrativas apresentam uma história curta, de fácil memorização, com a finalidade de convencer o ouvinte.

Além destes questionamentos, Warner,¹⁰ em *Da fera à loira, sobre contos de fadas e seus narradores*, aponta quatro características “santificadas” pela tradição clássica da fábula e aperfeiçoadas por La Fontaine: a adoção da voz cômica “como tom narrativo”, o didatismo, a ironia e a presença dos animais como personagens.

Aproveitando os elementos, apresentados por Bloom e Warner relativos à questão da textualidade dos cânones da fábula, propõe-se aqui

⁸ Segundo Berger, o conceito de *oralidade* pode apontar para diferentes situações: textos muito perto da fala oral; imbricamento da linguagem falada com a linguagem escrita; a confirmação da pré-história oral da redação escrita e, por último, a ocorrência de um fenômeno especial: textos já escritos se tornam novamente orais (Cf. BERGER, Klaus. *As formas literárias do Novo Testamento*. Trad. Fredericus Antonius Stein. São Paulo : Loyola, 1998, p. 19). Poder-se-ia acrescentar ainda, o que Calvino chama de método de transcrição “da boca do povo”, que, segundo ele, tomou forma com a obra dos Irmãos Grimm e foi sendo codificado na segunda metade do século dezenove “em cânones científicos, de escrupulosa fidelidade estenográfica ao ditado dialetal do narrador oral” (CALVINO, op. cit., p. 15).

⁹ Ainda que o critério da *oralidade* não contribua para autenticar a canonicidade de um gênero, o leitor interessado em rastrear a *oralidade* da fábula clássica concordará com Benjamin: “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores” (BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo : Victor Civita, 1983, p.58).

¹⁰ WARNER, op. cit, p. 197.

uma leitura dos fabulistas clássicos privilegiando-se na narrativa da fábula ocidental o discurso do narrador, a fala das personagens e a voz do autor. Nestes diferentes discursos¹¹ é nítida a presença de algumas leis internas que singularizam a fábula e a diferencia de outras formas narrativas.

No discurso do narrador, enfoca-se o caráter conciso da narração e a unidade de ação, de tempo e de espaço. Quanto a fala das personagens representados por animais, têm-se, geralmente, o diálogo de enfrentamento, evidenciado na construção de pares antitéticos. Por fim, na voz do autor, particularizado no *epimítio*,¹² que, por suas conotações morais, convencionou-se, neste trabalho, chamar de *moralidade*.

A partir das leituras de Esopo, Fedro e La Fontaine, pode-se observar como estes discursos configuram a narrativa da fábula clássica e permanecem válidos nos fabulários modernos, ainda que revestidos de outros matizes.

Como primeiro passo da leitura do cânone da fábula ocidental, limitado ao que registram as traduções em português, extraiu-se dos três fabulários as seguintes narrativas: *O lobo e o cordeiro*, *A raposa e as uvas*, *A cigarra e as formigas*, *A víbora e a lima*, *O olho do dono*, *A liga dos ratos* e *O leão e o ratinho*, cuja identidade temática e linearidade de procedimentos na construção dos textos perpassam os três autores. Para exposição neste capítulo, toma-se como matriz da fábula clássica a

¹¹ No contexto deste trabalho, entende-se por *discurso* o conjunto de linguagens diferentes que traduzem atitudes, formas de pensamento, intenções, além do estilo, da sintaxe e da estrutura presentes na voz do autor, do narrador e das personagens.

¹² Dezotti, no procedimento de decomposição do epimítio em dois enunciados, considera enunciado moral a porção de texto constitutiva do epimítio que pode ser destacada do contexto, pressupondo-se que um enunciado moral conserve uma certa autonomia. Mas existem outros epimítios, segundo a autora, que não admitem que se isole um enunciado moral explícito e, portanto, autônomo; estes têm em comum o fato de explicitarem um destinatário específico para a fábula (Cf. DEZOTTI, op. cit., p. 48).

narrativa *O lobo e o cordeiro*. O impulso para tal seleção surge em decorrência de sua constante transcrição em livros didáticos, sua popularidade inquestionável e, como foi citado acima, sua presença nos três autores canônicos.

Quantas possíveis fábulas contêm a fábula *O lobo e o cordeiro*? Qual é a sua força figurativa? Quem formula e com que finalidade? Aponta para um lugar histórico específico? Pretende ser um instrumento de intervenção social? Busca introduzir critérios de valoração? Força e justiça são conceitos irreconciliáveis? As respostas, a esses questionamentos, talvez tragam consigo o selo da parcialidade e das limitações comuns ao homem de todos os tempos. Contudo, sem negar a perenidade destas incógnitas, podem-se constatar, a partir de Esopo, o convergir de algumas proposições em Fedro e La Fontaine, além de traços estilísticos e temáticos que se assemelham nos fabulistas clássicos, como a concisão, a personificação de animais e a linguagem prescritiva.

Ao passar à leitura específica da fábula clássica, observe-se, em primeira instância, o discurso do narrador em Esopo:

Um lobo, ao ver um cordeiro bebendo de um rio, resolveu utilizar-se de um pretexto para devorá-lo. Por isso, tendo-se colocado na parte de cima do rio, começou a acusá-lo de sujar a água e impedi-lo de beber. Como o cordeiro dissesse que bebia com as pontas dos beiços e não podia, estando embaixo, sujar a água que vinha de cima, o lobo, ao perceber que aquele pretexto tinha falhado, disse: "Mas, no ano passado, tu insultaste meu pai". E como o outro dissesse que então nem estava vivo, o lobo disse: "Qualquer que seja a defesa que apresentes, eu não deixarei de comer-te".

A fábula mostra que, ante a decisão dos que são maus, nem uma justa defesa tem força.¹³

¹³ ESOPPO. *Fábulas completas*. Trad. Neide Smolka. São Paulo : Moderna, 1994, p. 126.

Othon Moacyr Garcia,¹⁴ ao abordar o enredo do narrar clássico, distingue quatro estágios: a exposição, a complicação, o clímax e o desenlace. O modelo tradicional da fábula, fundado por Esopo, segue este encadeamento. Como se confirma em *O lobo e o cordeiro*, o narrador na exposição explica as circunstâncias da trama (o lobo que vê um cordeiro bebendo de um rio), e apresenta as personagens (um lobo e um cordeiro). A complicação dá-se com a configuração do conflito (o choque de interesses entre o lobo e o cordeiro). O clímax é o ponto de maior tensão. O conflito entre as personagens chega a um ponto tal “que já não é possível procrastinar o desfecho”.¹⁵ O desenlace ocorre com a morte violenta e sem apelações do cordeiro, apresentada pelo narrador como uma solução exemplar para o conflito.

Pela própria natureza da fábula, o narrador de *O lobo e o cordeiro* não se perde em descrições e digressões; ao contrário, narra uma ação em tempo e espaço únicos, reforçando o conceito de contenção da fábula canônica. O espaço ficcional raramente é descrito. Quanto ao tempo, passado e futuro são irrelevantes. Assim, os animais protagonizam histórias que ocorrem num espaço e tempo restritos. O narrador de Esopo, como enunciador interno, mais que em Fedro e La Fontaine, elimina as pegadas do “eu enunciativo”.¹⁶ Têm-se um narrador impessoal e distanciado. No discurso das personagens, pode-se distinguir duas características que os fabulistas canônicos partilham: a presença simbólica

¹⁴ GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 8. ed. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1980, p. 242.

¹⁵ GARCIA, op. cit, p. 243.

¹⁶ Atribui-se a expressão “eu enunciativo” o significado que lhe concede Marisa Bortolussi: “Mientras que el lector adulto sabe que un autor proyectado en muchos casos en narrador crea el cuento, el niño desconoce completamente este ‘yo enunciativo’. No concibe el niño el punto de vista particular que proviene de la omnisciencia del autor ni del narrador” (BORTOLUSSI, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid : Editorial Alhambra, 1985, p. 126).

de animais e o diálogo de enfrentamento por eles desenvolvido.

Fazer figurar animais como ícones das ações e dos sentimentos humanos, é a estratégia axial do narrador da fábula clássica. Logo, o que fascina são as *personagens*¹⁷ animais, com caracteres apropriados às virtudes e aos defeitos humanos. A essência da fábula é a personificação; a força que fala na fábula é o lobo.¹⁸ Na base da construção psicológica das personagens, têm-se os estereótipos do imaginário popular. E ainda que essas associações não correspondam a comprovações científicas, sua subsistência é imprescindível para a fábula canônica. Os animais gravitam em torno de uma única idéia, virtuosa ou não, que pode ser traduzida numa caricatura, algumas vezes expressa em modelos (astúcia, ingenuidade, afoiteza), e em outras ocasiões perpetuada em símbolos (previdência, pertinácia, prudência, perspicácia).¹⁹ O número reduzido das personagens, geralmente duas, facilita a associação: no lobo tem-se a maldade, na formiga o labor, na águia a argúcia, na tartaruga a persistência, na raposa a astúcia, no leão a prepotência, no cordeiro a ingenuidade.

O caráter simbólico dos protagonistas da fábula não se altera, parecem existir igualmente em todos os tempos. E, quando desempenham papéis diferentes, o texto clássico quase nunca se distancia do lugar-comum reservado aos animais atores. As fronteiras que os confinam raramente são desrespeitadas. A eles cabe um comportamento típico, e nada resta se

¹⁷ Massaud Moisés lembra que a própria etimologia do vocábulo assinala uma restrição semântica: animais não podem ser personagens, menos ainda os seres inanimados de qualquer espécie, “os apólogos ou fábulas utilizam os animais como protagonistas, mas envolve-os de um halo simbólico que os subtraem do círculo zoológico inferior para alçá-los ao perímetro humano” (MOISÉS, op. cit., p. 397).

¹⁸ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo : Martins Fontes, 1998, p. 152.

¹⁹ FERNÁNDEZ, op. cit., pp. 89-96.

não continuarem agindo assim.

Por outro lado, a preocupação do fabulista clássico converge para a criação de situações conflituosas. Este é o núcleo da fábula. Sem confronto não há diálogo nem ação. O diálogo é curto, condensado, suficiente para o desfecho de uma luta inevitável. Os animais “falam uma linguagem familiar, pitoresca, muitas vezes cômica”,²⁰ mas a fala se subordina às exigências da dinâmica do conflito; delimita-se pelo ritmo do confronto. O tempo imposto pela narrativa coincidirá com o tempo estritamente necessário para a reprodução da tensão antagônica entre as personagens.

Entretanto, se as narrativas da fábula canônica mostram-se assemelhadas pela história que contam, elas se tornam diferentes e até únicas pelo discurso do autor explícito na moralidade. Convém notar que, na fábula esópica, sob o rótulo elucidativo de “moral”, o autor desenha com nitidez a sua visão de vida, impondo-a como comportamento a ser seguido ou refutado: “*A fábula mostra que, ante a decisão dos que são maus, nem uma justa defesa tem força*”, apesar de propor, na visão do leitor moderno, um juízo dúbio, ao força faz o direito.

Assim, os princípios sobre os quais a fábula esópica repousa, repetem-se, por sua vez, com maior ou menor intensidade, em Fedro. *Lupus et agnus* abre o primeiro livro de fábulas do autor latino:

*Ao mesmo regato o lobo e o cordeiro vieram
Compelidos pela sede: bem acima estava de pé o lobo,
E muito mais abaixo, o cordeiro. Então pela [sua] goela desonesta
Incitado, o ladrão procurou um pretexto de litígio.
Disse: - “Por que me turvaste a água a mim
Que estive bebendo?” O lanzudinho, mostrando-se cheio de temor, em
resposta, [disse]*

²⁰ REBOUL, op. cit., p. 151.

- "Como posso, por favor te peço, fazer o de que te queixas, ó lobo?
 A partir de ti, de cima para baixo, é que escorre para os meus
 sorvos, a água límpida"
 Repelido aquele, já conhecido, pela força da verdade,
 Disse: - "Antes destes seis meses dissestes-te mal... de mim...".
 Respondeu o cordeiro: - "Eu? Palavra de honra que não era nascido".
 Disse ele: - "O teu pai – ó Hércules! – disse mal de mim".
 E, sem mais discutir, agarra o cordeiro violentamente, sem deixar-lhe a
 possibilidade de escapar e dilacera-o, dando-lhe
 uma morte violenta e ilegal.
 Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens que, através de
 processos simulados, oprimem os que são incapazes de prejudicar a
 outrem.²¹

Enquanto o texto de Esopo ignora os pormenores narrativos, utilizando-se de uma linguagem límpida e despojada de adereços literários, a fábula reelaborada por Fedro reserva à narração um espaço proporcionalmente limitado, dando predominância ao discurso direto, o que, por conseqüência, favorece na narrativa as marcas de sua incisiva oralidade.

Constata-se, também - não obstante a urdidura dos fatos figurar com a mesma estrutura linear da narrativa esópica - que o narrador de Fedro é muito mais onisciente, se comparado ao de Esopo, mostrando saber de outros detalhes sobre a vida das personagens e os seus destinos, além dos revelados pelo narrador das fábulas de Esopo.

Além disso, o narrador conduz ideologicamente a fábula, tomando partido ao lado do cordeiro. O adjetivo *lanzudinho*, com toda a cadeia de imagens que sugere, fortalece a idéia de uma personagem incapaz de prejudicar a outrem. O lobo, por sua vez, é *goela desonesta*, acentuando-se a sua voracidade opressora, e *ladrão*, confirmando-se o caráter desenhado pelo narrador: pouco caso faz do direito alheio.

²¹ FEDRO. Trad. Mauro Quintino de Almeida. "A propósito de uma fábula de Fedro". In: *Língua e Literatura*, v. 4. São Paulo : USP, v. 4, p. 394, 1975.

Como complementação das estratégias do narrador da fábula em Fedro, poder-se-ia traçar um paralelo com o drama moderno, comprovando-se que tanto em um quanto em outro gênero o narrador faz desaparecer o hiato entre personagens e enredo. Ambos são inseparavelmente entrelaçados: “As qualidades conhecidas das personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva as personagens”.²² Neste caso, o enfrentamento por causa da água (*compelidos pela sede*), serve ao propósito de evocar personagens sem liberdade que cumprem um destino preestabelecido. A paisagem bucólica (junto a um *regato*) permite o contraste entre a atitude prepotente do lobo (*bem acima estava de pé o lobo*) e a modéstia do cordeiro (*muito mais abaixo*); estas posições antitéticas serão suficientes para denunciar a tirania dos mais fortes contra quem é incapaz de revidar.

Na análise que faz sobre uma outra fábula clássica – *A raposa e o bode* –, André Niel²³ comenta: “O que põe em movimento o jogo dramático, em toda narrativa desse tipo, é a disparidade, a desigualdade com que as personagens se defrontam, que acarreta fatalmente a eliminação de uns em benefício de outros”. É, pois, conveniente eleger como modelo ideal da fábula clássica aquela cuja vocação repousa sobre um confronto estereotipado.

A última questão a ser examinada em Fedro é a voz do autor. O escravo romano, como diz a tradição, elabora uma narrativa que pode ombrear com o que há de melhor no gênero. Não cabe aqui uma análise pormenorizada de sua condição social. Contudo, apenas para não perder de

²² MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre : Globo, 1975, p. 21.

²³ NIEL, André. Trad. Álvaro Lorencini. *A análise estrutural de textos*. São Paulo : Cultrix, 1973, p. 46.

vista esta circunstância, pode-se concordar com Warner quando sustenta que a adoção da voz cômica como tom narrativo significa “aceitar um status inferior para a produção literária; mas isso também de uma maneira irônica”.²⁴ De qualquer forma, o recurso de persuasão perpassa significativamente o discurso do autor latino que, em tom dramático, condena a prepotência: “*Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens que, através de processos simulados, oprimem os que são incapazes de prejudicar a outrem*”, denuncia Fedro, fazendo da moralidade um gesto retórico para transmitir suas convicções.

Em La Fontaine a fábula parece funcionar como crítica social. O fabulista francês reproduz a narrativa clássica de uma forma mais elaborada, com acréscimo de descrições – particularmente raras nas fábulas *esópicas* – e alongamento de diálogos;²⁵ além disso, no afã de adornar o estilo, La Fontaine opta pela vivacidade dos versos irregulares, opondo-se “ao estilo épico e ao trágico, mas também á *secura da fábula antiga*”:²⁶

*A razão do mais forte
é a que vence ao final
(nem sempre o Bem derrota o Mal).
Um cordeiro a sede matava
nas águas limpas de um regato.
Eis que se avista um lobo que por lá passava em forçado jejum,
aventureiro inato, e lhe diz irritado:
- “Que ousadia a tua, de turvar,
em pleno dia, a água que bebo!
Hei de castigar-te!”
- “Majestade, permiti-me um aparte”-
diz o cordeiro. — “Vede
que estou matando a sede
água a jusante,*

²⁴ WARNER, op. cit., p. 197.

²⁵ Um dos processos favoritos de La Fontaine é o discurso direto, permitindo melhor caracterização das personagens, “com reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva” (GARCIA, op. cit., p. 131).

²⁶ REBOUL, op. cit., p. 150.

- bem uns vinte passos adiante
de onde vos encontrais. Assim, por conseguinte,
para mim seria impossível
cometer tão grosseiro acinte.”*
- *“Mas turvas, e ainda mais horrível foi que falaste mal de mim
no ano passado”.*
- *“Mas como poderia” pergunta assustado o cordeiro , “se eu não era nascido?”*
- *“Ah, não? Então deve ter sido
teu irmão.”*
- *“Peço-vos perdão mais uma vez,
mas deve ser engano,
pois eu não tenho mano”.*
- *“Então, algum parente:
teus tios, teus pais...
cordeiros, cães, pastores, vós não me poupais;
por isso, hei de vingá-lo” e o leva até o recesso da mata,
onde o esquarteja e come sem processo.²⁷*

O narrador da La Fontaine, ainda que preservando as características de enredo simples e linear, vai além na reelaboração da fábula esópica: a história narrada alonga-se mais; têm-se uma ligeira preocupação com o desenho das circunstâncias e, conseqüentemente, há um certo prolongamento temporal. Vê-se, também, que, se o narrador da fábula de Esopo e Fedro é um observador neutro e distante, o de La Fontaine é onisciente, capaz de dizer o que as personagens pensam e sentem (O lobo está *irritado*, o cordeiro, *assustado*). E, assim, movendo-se no espaço arquitetado pela fantasia do fabulista, as personagens tornam-se repositórias de uma visão maniqueísta e inalterável, adquirindo força de caricatura.

O fabulista lembra, na figura do cordeiro, um cortesão e na figura do lobo, um rei. As personagens são nomeadas e descritas de maneira

²⁷ LA FONTAINE, op. cit., pp. 97-99.

suficiente a poder ilustrar um possível diálogo da corte, concentrando-se a força narrativa na cena dramática, pelo artifício do confronto entre duas personagens num combate desigual. Aliás, na fábula clássica a relação combativa é sempre a regra; a narrativa de uma relação solidária constitui exceção (como por exemplo em *O leão e o ratinho*). A habilidade do narrador está em introduzir e desenvolver um conflito. Desta forma, a camaradagem do cordeiro é inútil (*Majestade, permiti-me um aparte//Peço-vos perdão mais uma vez*).

Por último, a voz do autor. La Fontaine, previamente, remete a história para o enunciado interpretativo: “*A razão do mais forte é a que vence ao final (nem sempre o Bem derrota o Mal)*”, proporcionando uma lição mais elucidativa que pedagógica - finalidade, talvez, diferente da que Esopo e Fedro se propuseram. Todavia, a pedra basilar da fábula canônica perpetua-se também em La Fontaine: o gosto sentencioso, comprometido em menor ou maior densidade com a adoção de motivos morais.

Talvez Esopo, Fedro e La Fontaine tenham-se orientado por contextos e intenções que se revelam inalcançáveis ao leitor de hoje, contudo ficam expressos nas *moralidades*, os vestígios de conselhos ou prescrições de conduta²⁸ acerca de uma ética condizente com uma “verdade”.

É a partir das marcas, apontadas na fábula clássica, que se objetiva ler as variantes culturais da fábula na Literatura Brasileira, pelos procedimentos de adaptação, de narrativa encaixada e de “desconstrução”.

²⁸ No texto *O narrador*, Walter Benjamin lembra que toda narrativa traz consigo uma perspectiva utilitária: “Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida – em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte” (BENJAMIN, op. cit., p. 58).

3.A FÁBULA NA LITERATURA BRASILEIRA

*A sabedoria que há nas fábulas é a
mesma sabedoria do povo,
adquirida à força de experiências.”*

Monteiro Lobato

Dando configuração narrativa à voz e experiência do povo, a fábula tem sido contada, recontada e reelaborada através dos séculos. E, da mesma maneira que a sabedoria popular altera-se pela passagem temporal, as narrativas fabulísticas, também pelo passar do tempo, sofrem alterações em sua estratégia discursiva tradicional, em particular quando são transpostas para outras terras, ganhando uma nova configuração que paradoxalmente mantém e inova a intencionalidade e a estrutura narrativa clássicas.

A fábula chega ao Brasil, segundo a óptica de João Gaspar Simões, graças à assimilação da oralidade¹ pela escrita, ocorrida no século XV em

¹ Em sua *História do romance português*, Simões lembra: “Desde o século XV que corria traduzido em português o fabulário de Esopo. Eis o que explica que muitas das fábulas tenham passado à nossa tradição oral” (SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa : Estúdios Cor, 1967, p. 144).

Portugal, em decorrência da tradução do fabulário de Esopo. Porém, na Literatura Brasileira, a apreensão da fábula com a transposição do discurso escrito clássico² processa-se em três formas diferenciadas, marcadas por diferentes momentos estéticos e sociais contextualizadores, conforme a leitura aqui proposta. Assim, tanto o contexto sócio-histórico em que a fábula clássica é apreendida e difundida em nossa literatura como a intencionalidade dessa apropriação pelos nossos fabulistas são demarcadores das diferenças estéticas e ideológicas implícitas nessa transposição intertextual que oscila do nacionalismo romântico à “desconstrução” do Pós-Modernismo, passando pela metacrítica do Modernismo.

Essa possibilidade de leitura múltipla pode ser legitimada pelo pensamento de Antoine Compagnon que admite a reelaboração de textos canônicos: “O horizonte de expectativa, transubjetivo, modelado pela tradição e identificável através das estratégias textuais características de uma época (as estratégias genérica, temática, poética, intertextual) é confirmado, modificado ou ironizado e até mesmo subvertido pela obra nova”.³ Nesse sentido, a transposição da fábula clássica para a Literatura Brasileira mescla-se de diferentes procedimentos poéticos configuradores da trajetória que cruza o Romantismo,⁴ o Modernismo e o Pós-Modernismo.

² Não foi encontrada referência de que os primeiros fabulistas brasileiros tenham sido influenciados pelos fabulistas portugueses. Por exemplo, Anastácio Luís do Bomsucesso cita Esopo, Fedro, Florian, Lessing, Iriart, La Fontaine, ignorando os fabulistas de Portugal como fonte de inspiração.

³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte : Humanitas(UFMG), 1999, p. 213.

⁴ O interesse inicial pelo gênero fábula no Brasil coincide com o aparecimento dos escritores da chamada segunda geração romântica, entre 1850 e 1860.

De início, o Romantismo no Brasil, com o projeto de construção de uma identidade nacional, ideológica e espacial, fundamenta as narrativas de Bomsucesso – um dos pioneiros da fábula entre nós – e motiva a imbricação de forma e tema clássicos com as modificações formais e temáticas da fábula a partir do alongamento narrativo por influência da loquacidade do povo brasileiro e da inserção no cenário fabulístico da paisagem, fauna e flora nativas. De igual maneira, a moralidade explícita e destacada nas fábulas de Bomsucesso é aceita em nossa literatura graças à inclinação patriótica do povo e pedagógica da burguesia da época. É significativo registrar que a criatividade de Bomsucesso funda-se nas inovações acima pontuadas e resulta em eloquência verbal, metaforização constante, religiosidade e legitimação de normas sociais e, em particular, no gosto por métricas populares. Com isso Anastácio Bomsucesso parece assumir uma posição paradoxal no cenário da Literatura Brasileira, por ser, simultaneamente, o primeiro escritor que cria uma fábula identificada com a nossa cultura e se manter na tradição fabulística clássica.

Nos primórdios do século XX, com a publicação de textos fabulísticos de Coelho Neto, registram-se a retomada da forma clássica, quando o autor localiza a ação de suas fábulas na Índia e na Grécia, espaços geográficos que podem ser lidos como motivados pela tradição (origem dessa espécie literária), e a manutenção da influência do ideal romântico (presença da paisagem brasileira). Vale registrar a dificuldade dos críticos⁵ para definirem a filiação estética de Coelho Neto,

⁵ José Veríssimo, por exemplo, reconhece essa versatilidade estética de Coelho Neto, considerando-o romântico, naturalista, realista, idealista e simbolista. Justifica: “sente-se que esta mistura incoerente de tendências estéticas não é nele o resultado do ecletismo contemporâneo, mas antes o efeito de um engenho que se compraz em experimentar-se em modos e gêneros diversos” (VERÍSSIMO, José. *Estudos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1977, p.10).

porém quase todos assinalam a prevalência do temperamento romântico, do gosto pela experimentação de diferentes modos e gêneros e do culto parnasiano da forma. O autor segue em suas fábulas a mesma moralidade de Bomsucesso, contudo define explicitamente o público leitor: as crianças. Em suas duas obras, *Apólogos: contos para crianças* (1904) e *Fabulário* (1907), além da proposta pedagógica, o fabulista brasileiro faz da devoção e do culto à pátria um pretexto para ajustar seus leitores ao modelo social vigente. Ambos os procedimentos de transposição configuram-se numa proposta de adaptação da fábula clássica à Literatura Brasileira.

No Modernismo, já pelo viés de questionamentos estéticos sobre a ética dessa forma literária, Monteiro Lobato – o responsável maior pela difusão da leitura das fábulas entre as crianças brasileiras – revisita o cânone europeu, fazendo dele um instrumento de indagação sobre a validade dos preceitos morais contidos na fábula. A propósito do uso dessa narrativa para crianças, adverte Rousseau: “Podem as fábulas instruir os homens, mas às crianças é preciso dizer a verdade sem disfarces: quando nós a encobrimos com um véu, elas não se dão ao trabalho de descerrá-lo”.⁶ No entanto, apesar do radicalismo do pensador suíço, também pode-se pensar na possibilidade de discordar ou duvidar da fábula clássica, como o faz Monteiro Lobato, utilizando-se das personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, para efetuar pela metaficção esse procedimento crítico.

Em decorrência, verifica-se que a transposição propriamente dita acontece com Monteiro Lobato pelo encaixe de várias fábulas clássicas na narrativa do *Sítio do Picapau Amarelo*, de um lado criticando-as e de

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio*. Tomo I, p.139. Barcelona s.d.

outro lado consolidando o seu uso no resgate da forma tradicional, em especial da fábula de La Fontaine, com intencionalidade diferenciada daquela que motivou os procedimentos de Bomsucesso e Coelho Neto.

Na narrativa de Lobato, é visível o intento de desmascarar a “literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais”.⁷ A esse propósito, a crítica assinala ser Lobato responsável pelas primeiras manifestações de uma revolução estética⁸ na literatura para crianças: a criação de neologismos, a pluralidade de vozes, a exploração da intertextualidade, a contestação de certas regras sociais, o rompimento com a literatura ufanista, a aproximação com a linguagem coloquial, a ruptura com as regras rígidas de construção literária, a ironia das idéias e das palavras, a fusão entre o real e o imaginário. Esse elenco de preceitos inovadores visa o encontro da criança brasileira com a cultura de sua pátria e, em paralelo, à aproximação do leitor infantil com o universo narrativo clássico possibilitando uma reflexão crítica sobre a rigidez da moralidade tradicional.

Por último, têm-se a transposição efetuada por Millôr Fernandes que se caracteriza pela criação da antifábula: “seu caráter exemplar não reside na moral, mas no processo de desnudamento das falácias do discurso”.⁹

Ocorre, assim, em Millôr, a narrativa da fábula dentro de uma proposta pós-moderna. Ora, quaisquer que sejam os significados que se possam atribuir ao Pós-Modernismo, época contemporânea, sua

⁷ LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo : Duas Cidades, 1974, p. 18.

⁸ SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinvenções renovadas*. Rio de Janeiro : Agir, 1987, pp. 56-60.

⁹ FIORIN, op. cit., p. 85.

significação está relacionada com a revisão crítica do projeto da Modernidade. Uma das vertentes do Pós-Modernismo propõe-se a derrubar as fronteiras de separação clássica entre os gêneros, pregando a pluralidade das categorias literárias e a não-legitimação dos textos canônicos em sua plenitude.

Convém aqui citar a ensaísta portuguesa Maria João Pires cuja afirmação sobre a descontinuidade do tempo e da história é adequada para configurar o posicionamento da fábula no contexto literário da Pós-Modernidade que, ao negar “o eterno e imutável, mergulha na fragmentaridade da mudança”.¹⁰ Dessa forma, há um convite explícito aos novos modos de leitura e escrita de gêneros tradicionais, entre os quais se incluem as fábulas. Uma das técnicas para *deslegitimar* o poder da tradição literária consiste em utilizar a paródia, o pastiche e o humor. Assim, o complexo panorama do Pós-Modernismo permite a retomada de formas clássicas, porém sob uma visão distanciada e crítica. Essa releitura, no caso presente da fábula, faz lembrar o pensamento de Octavio Paz sobre o retorno como forma de evitar o desaparecimento de uma tradição: “O passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo”.¹¹ Millôr, com as *fábulas fabulosas*, confirma esse retorno na sua releitura da fábula às avessas. O procedimento reveste-se de uma estranha complexidade pois, ao *deslegitimar* o texto clássico, mantém a forma tradicional pela intertextualidade¹² paródica e pela temática clássica

¹⁰ PIRES, Maria João. “Descontinuidades do tempo e da história na Pós-Modernidade”. In *Revista da faculdade de letras do Porto: Línguas e Literaturas*, vol. XVI, p. 82, Porto, 1999.

¹¹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savari. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984, p. 28.

¹² Segundo Hutcheon, talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para descrever este processo literário do qual o Pós-Modernismo se alimenta parodicamente (Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991, p. 169).

da condição humana. É a contradição da fábula milloriana que, ao parodiar a fábula canônica, faz-se dependente dela para recriar a fábula contemporânea. Linda Hutcheon, ao apontar um dos paradoxos do pós-moderno, afirma que “Parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”.¹³ Como expressão de um Brasil que convive com tendências estéticas contraditórias, as *fábulas fabulosas* de Millôr ridiculizam a fábula clássica e ao mesmo tempo a revitalizam.

Pelo acima exposto, essas modificações representativas de momentos estéticos distintos motivam maneiras diferenciadas de transposição e apropriação da fábula na Literatura Brasileira¹⁴ que oscilam da adaptação à desconstrução, passando pelos questionamentos éticos.

Aproveitando os elementos narrativos relativos à textualidade dos cânones clássicos da fábula, propõe-se nas subunidades seguintes uma leitura dos fabulistas brasileiros, privilegiando-se em seus textos o discurso do narrador, a fala das personagens e a voz do autor, e harmonizando esses elementos relativos à textualidade dos cânones com os diferenciados modos de transposição e apropriação da fábula entre os nossos fabulistas.

¹³ HUTCHEON, op. cit., p. 165.

¹⁴ Um breve quadro demonstrativo das repetências entre as fábulas formadoras do cânone ocidental e aquelas presentes na Literatura Brasileira permite vislumbrar o processo de transposição deste gênero, conforme anexo.

3.1. A fábula e a “adaptação” em Bomsucesso e Coelho Neto



*Ainda moço, das paixões na quadra,
Conselhos precisando, eu quis vaidoso
Aconselhar as turbas.
E, buscando os heróis do velho Esopo,
De Lessing, de Yriarte, concedi-lhes
O gozo da palavra.*

Arastácio Luís do Bomsucesso

A vocação fabulística de Bomsucesso parece fundar-se na ambivalência de necessitar de *conselhos* e, ao mesmo tempo, querer dá-los às *turbas*. O pensamento epigrafado registra, também, os modelos comportamentais de suas personagens, imitados de *heróis do velho Esopo, de Lessing, de Yriarte*. Contudo, nas notas da segunda edição de *Fábulas*, acusa ter sido inspirado em outros fabulistas, acrescentando à lista anterior os nomes de Florian, Nevernais, Lachambaudie, Ebend e La Fontaine.¹ Com essa ampla citação de fontes torna-se difícil precisar qual ou quais os autores canônicos que serviram de modelo para suas fábulas.

¹ “Esopo, Phedro, Florian, Lessing, Nevernais, Lachambaudie, Ebend, Yriart, Lafontaine foram as fontes em que bebi a inspiração que muitas vezes me faltava” (BOMSUCCESSO, op. cit., p. 261).

Outra dificuldade da pesquisa diz respeito a identificação do pioneiro da fábula no Brasil, em vista de não haver referência explícita a essa liderança em nossa historiografia literária. Além disso, o nome de Bomsucesso é referido poucas vezes e sempre em situação de escritor secundário: como “poeta menor” do Romantismo consta em Nelson Werneck Sodré² e como fabulista, em Massaud Moisés, este último registro já destacado na introdução deste trabalho.

De acordo com Sandroni,³ o primeiro livro de fábulas publicado em território brasileiro parece ter sido a *Coleção de fábulas*, de Esopo e La Fontaine, obra traduzida por Justiniano José da Rocha, em 1852. Cinco anos após surge outra coletânea - *Fábulas*, de Francisco de Paula Brito -, uma tradução “supostamente” integral das narrativas de Esopo. Segundo esses dados, trata-se, em ambos os casos, de tradução de fábulas européias.

Porém, é ainda questionável o título de responsável pela introdução da fábula entre nós. Conforme nota constante em *Fábulas*, o *Jornal do Comércio* de Porto Alegre publicou, em janeiro de 1895, a narrativa de Bomsucesso *Os vulcões*, dedicada ao poeta Múcio Teixeira. Tal fato motivou uma apreciação no *Echo Americano*, que lhe atribuiu o título de *Creador da fábula no Brasil*. A honra foi contestada por outro crítico não identificado na referida nota, que apontou os fabulistas Joaquim José Teixeira, Veríssimo José do Bomsucesso e Visconde de Sapucaí como introdutores da fábula no Brasil. O próprio Bomsucesso noticia essa polêmica no apêndice à segunda edição de *Fábulas*, ao fazer sua defesa:

² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 318.

³ SANDRONI, op. cit., p.32.

Cumpr-me apenas lembrar que Joaquim José Teixeira publicou o seu precioso volume de fábulas em 1861; Verissimo José do Bomsucesso, publicou o seu pequeno opúsculo tres annos depois, em quanto que a publicação das minhas fábulas teve começo em 1854, publicando a primeira collecção em Janeiro de 1858. Do Sr. Visconde de Sapucahy, creio que o illustre estadista era da escola de Garrett, que nunca gostou de fábulas.⁴

A nota jornalística e a defesa do escritor permitem considerar a obra *Fábulas*, editada em 1860 por Bomsucesso, como pioneira da produção desse gênero na Literatura Brasileira.

De acordo com a manifestação expressa no prólogo da primeira edição de *Fábulas* (Petrópolis, 30 de janeiro de 1858), o autor desejava ser lido como pioneiro, porém sem pretender ser um inovador da fábula: “*Novo não hei de ser*”. Confessa, também, não se submeter à *servil imitação*⁵ dos modelos já consagrados de uma linhagem que vai de Esopo a La Fontaine.

Pode-se dizer que o fabulista assume a ideologia romântica brasileira, marcada por sentimentos de nacionalidade, ao introduzir na narrativa a cor local expressa pela “peculiaridade” do discurso do narrador e pela representação do paisagismo, fauna e flora, brasileiro. Constata-se, pela leitura de suas fábulas, a presença simultânea do modelo clássico e da adaptação nacionalista, características apontadas pela crítica com respeito à produção do Romantismo brasileiro, quando registra que “as formas” poderiam ser emprestadas, porém “o conteúdo a ajustar-se a elas” deveria ser “autêntico” e irredutivelmente nacional.⁶ Dessa maneira, se por um

⁴ BOMSUCCESSO, op. cit., pp. 264-265.

⁵ “*Novo não hei de ser, porém rasteira, // Servil imitação, guiar não deve // Meu acanhado engenho*” (BOMSUCCESSO, op. cit., p. 7).

⁶ BARROS, Roque Spencer Maciel. “A significação educativa do Romantismo brasileiro”. In : *Grijalbo*. São Paulo : Universidade de São Paulo, p. 18, 1973.

ângulo é possível ratificar uma certa manutenção da forma e do *estilo esópico* da fábula, por outro, registra-se uma poética inovadora, manifesta na construção de versos, rimas e estrofes diferentes da construção clássica do gênero e, sobretudo, na escolha de uma temática que particulariza a cultura brasileira.

Fábulas contém precisamente duas centenas de narrativas, distribuídas em dez *livros* sem títulos e marcados por algarismos romanos. Cada *livro* é composto de um número variável de fábulas,⁷ entre as quais cinquenta e oito apresentam dedicatórias diversas: aos fabulistas *Alfredo George, J.J. Teixeira, Abreu Fialho*; à nobreza representada pelas *Princesa Isabel, Baroneza da Saudade, Condessa do Rio Novo* e pelo *Barão de Piranapiacaba*; aos políticos como *Pedro II, José do Patrocínio* e *Quintino Bocayuva*; às instituições literárias como a *Sociedade Ensaio Literários, o Gabinete Português de Leitura, o Instituto dos Bachareis em Letras*; além de homenagens outras, abrangendo religiosos, atores e seus familiares.

É importante observar que, na mesma linha teórica de La Fontaine, o fabulista brasileiro emprega, de forma generalizada, o termo apólogo e fábula.⁸ A distinção não é matéria pacífica entre os teóricos, alguns,

⁷ Do primeiro ao décimo *livro* o número de fábulas são: 20, 23, 23, 24, 18, 20, 20, 20, 18 e 14, respectivamente.

⁸ Os gramáticos portugueses J.J. Roquete e José da Fonseca distinguem o apólogo como gênero e a fábula como espécie: “Apólogo é a palavra grega e significa uma historieta fabulosa, que debaixo do véu da *alegoria* nos apresenta uma verdade; *fábula* é palavra latina (de *fari, falar*) e significa uma relação não verdadeira, debaixo de cujo véu se nos faz agradável a verdade. Diferençam-se em que a *fábula* só apresenta por interlocutores os animais e cousas inanimadas, e o *apólogo*, que é mais extenso, faz falar aos animais, aos deuses, aos homens, às cousas insensíveis, e ainda aos seres abstractos e metafísicos”. Finalizam admitindo: “Em linguagem comum usam-se alternativamente estas palavras uma por outra; ainda que a de *apólogo* é mais erudita” (ROQUETE, J.J.; FONSECA, José da. *Dicionário dos Sinónimos poético e de epítetos da Língua Portuguesa*. Porto : Lello & Irmão, 1848, p. 55)

como Jean Suberville,⁹ consideram a fábula sinônima de apólogo, ambos de caráter alegórico, ocultando uma lição moral.

Na dedicatória que La Fontaine faz à Madame de Montespan,¹⁰ emprega, de igual maneira, o termo apólogo com dimensão abrangente, sem distingui-lo da fábula. Por sua vez, Bomsucesso, ao lançar a segunda edição de *Fábulas*, em dezembro de 1894, incide nessa não distinção como se pode comprovar na afirmativa: “saudei novos e distintos cultores do apólogo, entusiasmei-me lendo em língua vernácula os primores de Phedro e Lafontaine, traduzidos por peregrinos talentos de minha pátria aplaudi, finalmente, a fábula delicadamente resumida em críticas de ocasião”.¹¹ Neste prólogo, autodenomina-se de fabulista e cultivador de apólogos: “Os braços que se estenderam, robustecendo as ambições, talvez loucas, do moço poeta, animando-o na empreza, levantem-se agora para amparar o velho fabulista, e não o deixem cair arrependido de ter gasto tempo e trabalho no cultivo do apólogo.”¹²

Pelas características de Bomsucesso, percebe-se de um lado a presença do fabulista que apresenta um narrador com matizes líricas, ao expressar inquietudes, sentimentos e experiências pessoais no decorrer da narrativa; de outro lado, nota-se a presença do fabulista pragmático, que usa a retórica discursiva e declamatória, e que cristaliza *conselhos salutareis*,¹³ buscando levar o leitor à prática de “boas” ações, postura

⁹ Suberville afirma, ainda, que a fábula é didática e dramática, uma pequena narrativa alegórica, portadora de uma lição moral. A natureza inteira, através do jogo antropomorfógico, é mobilizada e transfigurada pela fábula (SUBERVILLE, Jean. *Théorie de l'art et des genres littéraires*. Paris : Les éditions de L'écôle, 1946, p. 332).

¹⁰ LA FONTAINE, op. cit., p. 19.

¹¹ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 8. Na Literatura Brasileira, vale lembrar, também, o apólogo da agulha e da linha, de Machado de Assis, de quem Bomsucesso é contemporâneo.

¹² BOMSUCCESSO, op. cit., p.2.

¹³ BOMSUCCESSO, op. cit., p.7.

semelhante àquela assumida pela moralidade dos *fabliaux* da Idade Média.

Verifica-se na fábula de Bomsucesso uma adaptação intertextual das características de alegoria e exemplaridade da fábula tradicional ao ambiente brasileiro, procedimento que se repete, às vezes, nas fábulas de Coelho Neto. Dessa maneira, configura-se nas fábulas de Bomsucesso uma transposição dos cânones clássicos ao cenário nacional, expressa pelo narrar de maior extensão, pela presença de animais típicos do Brasil como participantes do quadro dual de personagens (*sabiá, gaturamo, urubu, papagaio, preguiça, sagüi, bem-te-vi, tamanduá*) e, não raro, pela abordagem de temas de interesse brasileiro da época (*escravidão, formas de governo, necessidade de sufrágio universal, introdução das ferrovias*).

Essas características nativistas podem ser confirmadas, por exemplo, na leitura de *O sabiá e o gaturamo*, ambos animais da nossa fauna, sendo o último¹⁴ personagem atuante em outras fábulas sempre como emblema da cultura indígena brasileira. Essa fábula desenha de igual forma fragmentos do paisagismo brasileiro (*Na verde palma do coqueiro... nos bosques e serras ondulando*):

*Na verde palma do coqueiro esguio
O sabiá soltou ternas endeixas;
O gaturamo escuta, e n'um desvio
Vai contente imita-lo em doces queixas.*

*Outras aves ciosas vão levando
Depressa ao sabiá uma tal nova;
O pobre estremeceu, voa, buscando
Do copiado canto uma só prova.*

*A avezinha trinou, tão bem imita
Do saudoso cantor a voz plangente,
Que n'um sorriso de ineffável dita
O sabiá solfeja ternamente:*

¹⁴ Gaturamo, ave brasileira – do tupi *katu'rama*: o que será bom. São conhecidas no Brasil quinze espécies de gaturamos.

“Passarinho gentil, tu me arrebatas,
 Melodias tirando do teu peito;
 Não tenho inveja, não; - trillos, volatas,
 A’ nossa patria harmonioso preito”
 E suaves, cedentes, sons divinos
 Vão nos bosques e serras modulando:
 O Brazil, satisfeito de taes hymnos,
 Deixa as aves no céu, ternas cantando!

=x=

Foge da emulação, não a deseja
 Apoucado, mediocre entendimento;
 Mas nas luctas da gloria os rivaes beija
 A consciência do real talento!¹⁵

A participação afetiva do narrador, capaz de corromper em parte a concisão narrativa, evidencia-se tanto na adjetivação expressa por *doces* (queixas), *saudoso* (cantor), *gentil* (passarinho), *harmonioso* (pleito), *suaves, cadentes e divinos* (sons); quanto no emprego de diminutivos como *avezinha* e *passarinho*. A presença do fabulista pragmático comprova-se aqui, no conselho salutar de poupar forças para as *luctas da glória*, não as desperdiçando em emulações *apoucadas* e *mediocres*. Apesar das adaptações à cultura brasileira, a fábula mantém os elementos narrativos dos cânones clássicos, como o embate de duas personagens e a presença da *moralidade* distinta da narração textual.

Em *O homem e o jacami*,¹⁶ cuja referência à paisagem interiorana do país parece subverter a proposta universalizante da fábula canônica, Bomsucesso inicia a narrativa descrevendo: “*Em um ribeirinho do solo brasileiro...*”;¹⁷ enquanto que a paisagem urbanística da então capital brasileira – Rio de Janeiro – é lembrada em três narrativas: a primeira

¹⁵ BOMSUCCESSO, op. cit., pp.53-54.

¹⁶ Jacami – do tupi *yaka’mi* - é uma ave da Amazônia; das sete espécies de jacamis, seis são nativas do Brasil.

¹⁷ BOMSUCCESSO op. cit., p.18.

*As embuçadas, (Da cidade do Janeiro//N'uma certa encruzilhada);*¹⁸ a segunda, *Os dous candidatos (Offerte ao povo jardins//Água, cascatas, dinheiro//Dê signaes paraíso//Vem para o Rio de Janeiro);*¹⁹ e a terceira, *A ponta de charuto (Que valem restos d'Havana//Neste Rio de Janeiro).*²⁰

Outra forma de adaptação da fábula clássica apresenta-se em um número considerável de narrativas cuja temática política é comprovada pelo próprio escritor, pela denominação de *fábulas políticas*. Entre elas destacam-se: *Os dous candidatos*²¹ (um porco liberal que mostra a um gato conservador estratégias para vencer uma eleição); *Os macacos na ponta*²² (animais domesticados que decidem retornar à floresta e aplicar no reino do leão o que tinham aprendido na corte fluminense); *O sacco maravilhoso*²³ (um saltimbanco faz surgir de um saco vazio centenas de distintivos militares transformando a platéia – *povo-paisano* – em *povo-soldado*); e, por último, *O negro e o cavallo*²⁴ (escrita durante a campanha abolicionista e lida no Instituto dos Bacharéis, na sessão de 8 de maio de 1888, cinco dias antes da promulgação da Lei Áurea).²⁵ Algumas dessas fábulas foram criticadas na imprensa da época, o que motivou a defesa apaixonada do autor: “Não pareceu-me procedente a censura. Desde que, do facto político, o fabulista tirar uma lição moral, baseada na justiça e na verdade, elle terá cumprido sua missão”²⁶.

¹⁸ BOMSUCCESSO, op. cit., p.54.

¹⁹ BOMSUCCESSO, op. cit., p.171.

²⁰ BOMSUCCESSO, op. cit., p.170.

²¹ BOMSUCCESSO, id., ibid.

²² BOMSUCCESSO, op. cit., p. 250.

²³ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 192.

²⁴ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 229.

²⁵ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 262.

²⁶ BOMSUCCESSO, id. ibid.

Duas narrativas acrescentadas à segunda edição de *Fábulas*, em 1894, traduzem o engajamento político de Bomsucesso. A primeira, *O Império e a República*, apresenta os problemas da transição do regime monárquico para o republicano, após 1889; na *moralidade* o fabulista conclui afirmando que “A fábula só lamenta//Dos governo//A falta de critério”.²⁷ A segunda narrativa, *As moedas*, traduz a descrença nas idéias socialistas, sintetizadas por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* de 1848. Ao contrário da proposta básica do Socialismo, Bomsucesso assume uma atitude hoje politicamente incorreta de justificar as diferenças de classe na sociedade em nome de um possível equilíbrio do universo. Eis a *moralidade* dessa fábula: “Socialismo, serás// (Hoje são as minhas crenças//Talvez um sonho jocundo://Resulta das diferenças//A harmonia do mundo”.²⁸

A fábula de Bomsucesso, adaptada dos cânones clássicos, possibilita a leitura textual, conforme foi estabelecido nesta dissertação, em três planos do narrar: o discurso do narrador, a fala das personagens e a voz do autor.

Ao produzir a narrativa motivada pela ideologia do Romantismo brasileiro, o narrador de Bomsucesso altera as regras estéticas da tradição esópica, em particular, quanto à *moralidade*. A narração processa-se, ainda, de maneira concisa, em versos curtos e fluentes, porém a *moralidade* exprime-se, em geral, no discurso de linguagem coloquial e de maior alongamento narrativo, como pode ser comprovado em *Desejos*:

“Tenho desejos de fallar, dizia
Um gato,

²⁷ BOMSUCESSE O, op. cit., p. 244.

²⁸ BOMSUCESSE O, op. cit., p. 47.

Eu queria escrever, bradou contente
Um rato;
E a restante alimaria anunciava
O que mais desejava:
Não houve um bicho só que não quizesse
Aquillo que jamais fazer podesse.
 -x-
E nós homens, meu Deus, que praticamos?
O mesmo:
Pedimos, requeremos, supplicamos
A esmo,
Honras, empregos, posições; - não vemos
Para o que nós nascemos!
Sem ter senso commum há muita gente
*Que busca as honras ter de intelligente!*²⁹

Em contraposição ao modelo clássico, o narrador de Bomsucesso apresenta-se, às vezes, mais propenso às citações proverbiais, afastando-se do narrador conciso da fábula esópica. As expressões moralizantes fazem parte do corpo da narrativa ou da *moralidade*. Em *Os dous colleiros*, encerra a fábula com uma sentença que se distancia da máxima e parafraseia o provérbio: “*Pois na vida transitoria//Lembrar este dito cabe://Não há bem que sempre dure//Nem mal que se não acabe*”.³⁰ Em *A zebra e o cordeiro*, a moralidade é equiparada a uma antiga proposição “admitida” como universalmente verdadeira: “*Os extremos são sempre viciosos//É o axioma antigo//*”.³¹ Em *Os dous molossos*, a fábula introduz um dito popular: “*Quem abrolhos semeia, espinhos colhe!*”.³² E em *O gallo e o condor*, a fábula apropria-se de um adágio muito antigo: “*Desta água não beberei*”.³³ Para concluir a exemplificação dessa tendência, em Bomsucesso de utilizar provérbios axiomas ou expressões equivalentes na

²⁹ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 21.

³⁰ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 15.

³¹ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 24.

³² BOMSUCCESSO, op. cit., p. 85.

³³ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 45.

fábula, vai-se proceder a uma leitura mais detalhada de um cânone adaptado sob o título de *A lenda da cigarra*. A narrativa abre com a fala da formiga de Esopo, “*Pois bem, se cantavas no verão, dança agora no inverno*”,³⁴ porém essa fala encontra-se em posição oposta da assumida na fábula clássica, onde encerra o corpo da narrativa. Também a postura ética preconizada pela fábula de Bomsucesso é questionadora da moral pregada pela narrativa de Esopo. Apesar da referência clássica o fabulista brasileiro adapta a fábula grega, utilizando uma linguagem reflexiva e original:

*“Cantaste, pois vai dansando”,
A formiga providente
Disse à cigarra zombando,
Quando a cantora doente
Foi-lhe na porta esmolando.*

*E esse dito passou
Como sentença em julgado;
Na terra se decantou;
Dicto tão amargurado
Como provérbio ficou.*

*E não viu a humanidade
Que a Divina Providência,
Em sua imensa bondade,
A uns oferta a sciencia,
A outros a proibidade.*

*Da a formiga o labor
A’cigarra dá o canto,
Ao leão força, vigor,
Ao colibri o encanto,
E às rolinhas amor.*

³⁴ “*No inverno, as formigas estavam fazendo secar o grão molhado, quando uma cigarra, faminta, lhes pediu algo para comer. As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, não reservaste também o teu alimento?” A cigarra respondeu: “Não tinha tempo, pois cantava melodiosamente”. E as formigas, rindo, disseram: “Pois bem, se cantavas no verão, dança agora no inverno. A fábula mostra que não se deve negligenciar em nenhum trabalho, para evitar tristezas e perigos” (ESOPO, op. cit., 217).*

*É por tanta diferença,
É por tanta maravilha,
Que se move a terra imensa;
Cada um tem partilha
Cumprir a sua sentença.*

*Nem palmas, nem ovação
Da cigarra ao egoísmo;
Para os pobres – compaixão,
Seja o primeiro heroísmo
-A quem tem fome dar pão!³⁵*

A narrativa é construída sob a forma de cinco quintetos não separados da *moralidade* por sinal gráfico definido. Através de uma linguagem de nuances líricas, o narrador faz uma incisiva acusação à *moralidade* da fábula esópica de perpetuar *um dicto tão amargurado* (*se cantavas no verão, dança agora no inverno*), que as sucessivas gerações pós-Esopo decantaram com valor proverbial. Critica a humanidade de não ter sempre presente que a *Divina Providência* distribui os talentos de forma diferente, conforme o discurso bíblico (“Cada um administre aos outros o dom como o recebeu, como bons despenseiros da multiforme graça de Deus”),³⁶ e, ao dar o *canto* à cigarra e o *labor* à formiga, requer de cada uma a responsabilidade correspondente ao que lhe coube na partilha. Esta última afirmativa é ambígua, pois reconhece a diferença como oriunda do desígnio divino e alimenta a idéia de que cada um tem um destino a cumprir. A censura à fala da formiga - *Cantaste, pois vai dansando* - assume expressões diferentes nessa fábula: a jurídica (*Como em sentença em julgado*), a proverbial (*Dicto tão amargurado//Como provérbio ficou*) e a evangélica (*A quem tem fome dar pão*). Conclui com a voz autoral,

³⁵ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 217.

³⁶ PEDRO. Primeira Carta, cap. 4, vers. 10. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília : Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 301.

manifestando de forma dogmática o princípio cristão de alimentar quem tem fome: “*Seja o primeiro heroísmo// -A quem tem fome dar pão*”.

A adaptação à realidade nacional, efetuada por Bomsucesso a partir dos cânones fabulísticos, privilegia a fauna brasileira³⁷ e, em paralelo, perpetua o embate clássico entre animais que ocupam posições antagônicas. O quadro dual mostra-se, às vezes, bem flexível, permitindo o surgir de uma terceira personagem interferente (*A moda, o luxo e a desgraça; O mel, a abelha e o menino; O jaguar, o touro e o veado*).

Em *O jaguar, o touro e o veado*, por exemplo, a narrativa é encadeada, de início, pelo embate de um touro e um veado que disputam uma *extensa campina*; na seqüência, pela intervenção de uma terceira personagem, pois, quando o *pello do infeliz cervo* é alcançado pela *dura ponta* do touro, o jaguar, ao observar a cena, ameaça: “- *Se não páras, por Júpiter de juro, //Te acabarei a fama*”.³⁸

Note-se que, na formação de pares inusitados, como acontece em *As girafas e as gallinhas*, o diálogo entre as personagens acentua o embate. Nessa fábula, um dos constituintes do par exprime-se por *palavras* de desprezo (*pobres cousinhas*) e outro, por *comentários* defensivos (*nós servimos de alimento// Tanto aos sãos, como aos doentes*), e, ainda, pela *fala* invectiva (*Cujas carnes aos doentes// Serão prejudiciaes*):

*As gigantescas girafas,
Encontrando umas gallinhas,
Rindo-se muito, disseram:
“Que valeis, pobres cousinhas?”*

³⁷ A pesquisa, buscando identificar os animais com o maior número de citações nas fábulas de Bomsucesso, chegou aos seguintes dados: abelha(3), aranha(3), borboleta(3), burro(4), formiga(3), gaturamo(3), papagaio(4), pomba(4), sabiá(3) e urubu(3).

³⁸ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 31.

*As galinhas responderam
Rindo-se mais de contentes,
"Nós servimos de alimento
Tanto aos sãos, como aos doentes.*

*Valor acima do vosso,
Gigantes animaes,
Cujas carnes aos doentes
Serão prejudiciaes".*

=x=

*Em tristes ocasiões,
Em momentos arriscados,
Os pequenos valem mais
Do que certos potentados.³⁹*

O carácter dramático dessa fábula exprime-se na pequena participação do narrador e na ênfase no diálogo de choque entre as personagens.

Por último, a marca da fábula clássica consolida-se na voz do autor, que se presentifica na *moralidade*, separada do corpo da narrativa tanto pelo acentuado tom moralizador e conclusivo, quanto pela marca efetuada por sinais gráficos. Nela, assumindo um discurso densamente compromissado com a exemplaridade, Bomsucesso intervém interpelando seu leitor em tom familiar (*leitores queridos, caro leitor, bons leitores, amigo*), conforme pode ser comprovado pela leitura da fábula *O melro e o Sahi*, entre outras:

*Se os lindos viventes, aos quaes o destino
Negou a razão,
Por causa da patria, luctando valentes,
Se ergueram do chão,
Da patria o amor, leitores queridos,
Tomai por braço!⁴⁰*

³⁹ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 90.

⁴⁰ BOMSUCCESSO, op. cit., p. 102.

Esse ângulo, assumido em *Fábulas* e aqui denominado de voz autoral em virtude do caráter reflexivo, propicia duas formas distintas de lição moral: uma que se exprime em ensinamento cuja compreensão depende da leitura atenta da história narrada; outra, a *moralidade*, destacada da narração propriamente dita, que sintetiza e reforça a doutrina da fábula. Neste último caso, o *distico moralizante*⁴¹ situa-se, sempre, após a narração da história, marcado ou não por sinais gráficos, de acordo com o afirmado anteriormente.

A primeira dessas duas formas pode ser constatada em *O sabiá e o pavão*, em que a compreensão da mensagem depende da narração e do diálogo, que ratifica, de um lado, a sabedoria divina na distribuição justa dos talentos, pois *poucas vezes o talento vê-se//Ao pé da formosura*, e de outro, a insatisfação permanente do ser humano com o que lhe coube na partilha:

*Porque dos sabiás não tenho o canto?
Diz chorando o pavão.
Porque a plumagem dos pavões não tenho?
Bradou o sabiá.*

*Porque Deus, sábio, repartiu prudente
As cousas com justiça:
Bem poucas vezes o talento vê-se
Ao pé da formosura.*⁴²

Repete-se, aqui, uma outra idéia preconceituosa expressa na quase impossível aliança (*Bem poucas vezes*) de talento e formosura.

⁴¹ Toma-se, por empréstimo a expressão *distico moralizante* da tese de doutorado *o riso e o risível in Millôr*, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1992, pela professora dra. Odília Carreirão Ortiga que denomina de *distico moralizante*, no sentido de rótulo, as afirmativas adotadas na fábula com base em juízos de valor que acabam, quase sempre, por conquistar um estatuto de norma universal ou pelo menos de regras de conduta.

⁴² BOMSUCCESSO, op. cit., p. 89.

Uma outra narrativa, *A aranha e o marimbondo*, serve de exemplo para a fábula cuja *moralidade* esclarece ou reforça a mensagem da história:

*Segura por marimbondo
De ferrão bem aguçado,
A aranha tristemente
Diz-lhe em tom amargurado;*

*“Não te fujo, mas consente
Descansar um só instante
Naquelle ramo; em seguida
Mata a pobre agonisante”.*

*O marimbondo escutou-a
Do ramo a cruel aranha
Passou-lhe a rêde, o coitado
Então percebeu-lhe a manha.*

=x=

*Receios de um inimigo
Valente, forte, brioso;
Porém dobrada cautella
Com inimigo manhoso.⁴³*

Aqui a voz autoral reforça, pelo aconselhamento de cautela e prudência, o cuidado que cada um deve ter com o oponente *manhoso*.

Dessa maneira, Bomsucesso, apesar das adaptações formais efetuadas em seu fazer fabulístico, raramente se afasta dos cânones tradicionais deste gênero literário mais compromissado com a *moralidade* do que com a forma narrativa da fábula. A linguagem sentenciosa, que nos cânones é privativa da *moralidade*, revigora-se à medida que sintetiza, às vezes, modos de agir das personagens no corpo da narrativa e referencia, sempre, a mensagem moralizante.

⁴³ BOMSUCESSO, op. cit., p.100.

Assim, a *moralidade* em Bomsucesso reforça a herança do *exemplum*,⁴⁴ ao dar *conselhos salutareis* em forma de sentença e, em paralelo, ao espalhar “na alma, sem que se sinta, as sementes da Virtude” em consonância com a afirmativa de La Fontaine.⁴⁵

A mensagem metadiscursiva, contida no duplo quarteto moralizante de *O menino do passeio*, define a intencionalidade da fábula para Bomsucesso que a considera um proveitoso exercício lúdico, sem desejos maiores e com o objetivo de dar lições ao povo, buscando a *perfeição*:

*Se a fábula cabe na lista
De proveitoso recreio,
Deixem ser o fabulista
O menino do passeio.*

*Sem ambições elevadas,
Ao povo dando lição,
Das inferiores camadas
Só deseja a perfeição.⁴⁶*

Este caráter metadiscursivo aparece, também, em *Os macacos na ponta*. Nesse texto a *moralidade* reforça a visão do autor a respeito da fábula como um gênero modesto, sem vaidade e desejo de posição maior, um gênero lúdico no cantar e no contar, um gênero de apontar *erros* por um modo oblíquo atuando pelas *frestas*:

*Por isso a fábula modesta,
Que brincando canta e conta,
Que dos erros pela fresta
Vê a patria errando tonta,
Não tem vaidade, não presta,
Não irá jámais na ponta.⁴⁷*

⁴⁴ “Pela palavra *exemplum*, entende-se, no sentido amplo do termo, uma fábula, uma moralidade ou uma descrição que possa servir de prova para a sustentação de uma exposição doutrinal, religiosa ou moral” (SULEIMAN, apud VARGAS, op. cit., p. 17).

⁴⁵ LA FONTAINE, op. cit., p. 30.

⁴⁶ BOMSUCCESSO, op. cit., p.243.

⁴⁷ BOMSUCCESSO. op. cit., p.255.

O escritor Coelho Neto também escreveu à maneira *esopiana*, mas ao contrário de Anastácio Bomsucesso, quase esquecido na Literatura Brasileira, é amplamente citado em nossa historiografia pela extensão e diversificação de seu fazer artístico.

A partir de alguns elementos da fortuna crítica de Coelho Neto, podem ser apontados aspectos particulares da produção desse escritor no cenário literário brasileiro da época: a poligrafia, a relação com seus pares, o uso estilístico aprimorado da língua portuguesa, a escrita regionalista e a posição contrária à estética do Modernismo.

Verifica-se que a fortuna crítica ressalta a intensa e variada produção literária do escritor maranhense. O crítico Josué Montello lembra:

Neto era, na verdade, o improvisador instintivo, assaltado pelo transe da palavra correntia...E daí este número espantoso, na estatística de sua produção: cerca de setecentos contos e novelas, nervosamente atirados ao papel e dos quais uma parte apenas se acha recolhida em livro... Dos trezentos volumes em que poderia ter guardado a sua seara de lavrador da palavra, Coelho Neto publicou cento e vinte. E aí se enfileiraram contos, novelas, romances, crônicas, peças de teatro, discursos e artigos de jornal.⁴⁸

E Humberto de Campos destaca a facilidade do autor escrever em prosa e confere-lhe a honra de ter sido “o mais fecundo prosador da Língua Portuguêsa em todos os tempos”.⁴⁹ Entre as fontes literárias que exerceram influência em Coelho Neto, o crítico Afrânio Coutinho destaca: “É na Bíblia e em Shakespeare, nos clássicos gregos e nas *Mil e Uma Noites*, em Eça de Queiroz, em Camilo Castelo Branco, em Maupassant e em Flaubert, nos Goncourt e em Théophile Gautier que devemos falar de influências”.⁵⁰ É interessante considerar que duas dessas fontes, a grega e a oriental, podem

⁴⁸ MONTELLO, Josué. *Caminho da fonte*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 305.

⁴⁹ CAMPOS, apud COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro : Sul Americana, 1969, p. 215.

⁵⁰ COUTINHO, op. cit., p. 211.

ser identificadas como fontes para as fábulas de Coelho Neto. E um pouco mais adiante, aprofunda a informação sobre essa gênese literária, citando o próprio escritor:

Para a minha formação literária, não contribuíram autores, contribuíram pessoas. Até hoje sofro a influência do primeiro período da minha vida no sertão. Foram as histórias, as lendas, os contos ouvidos em crianças, histórias de negros cheios de pavores, lendas de cablocos palpitando encantamentos, contos de homens brancos, a fantasia do sol, o perfume das florestas, o sonho dos civilizados...É do choque permanente entre esse fundo complexo e a cultura literária que decorre toda a minha obra.⁵¹

O papel de Coelho Neto na Literatura Brasileira deveu-se tanto às circunstâncias de ser um escritor polígrafo, como às de ser um homem com um círculo considerável de relações nos campos literário e político. O *Príncipe dos Prosadores*⁵² chegou à presidência da Academia Brasileira de Letras, prestigiado pela convivência com José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, Alberto de Oliveira, Araripe Júnior, Rui Barbosa e, em destaque, com Machado de Assis. Este último registrou, a respeito de Coelho Neto, a afirmação de ser um “dos nossos primeiros romancistas, e, geralmente falando, dos nossos primeiros escritores”.⁵³ Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca lembra que, além dos cafés, eram as livrarias o ponto de reunião preferido por Coelho Neto e seus pares. Testemunha, ainda, que em 1895, com o relançamento da *Revista Brasileira*, este círculo de escritores passou a se reunir todas as tardes em duas salas acanhadas e dessas tertúlias acompanhadas de um chá com torrada, nascera como se sabe a

⁵¹ COELHO NETO, apud COUTINHO, op. cit., p. 212.

⁵² Em concurso promovido pelo *O Malho*, em 1928, Coelho Neto foi eleito Príncipe dos Prosadores Brasileiros (Cf. COUTINHO, op. cit., p. 210).

⁵³ ASSIS, apud COUTINHO, id, ibidem.

Academia Brasileira.⁵⁴

Ao enfatizar a relação de Coelho Neto com a inteligência produtiva da época, Josué Montello afirma que a “biografia de Euclides da Cunha, por exemplo, não dispensará as referências contínuas” ao autor, pois “essa amizade influiu no destino de Euclides da Cunha. O concurso para a cadeira de Lógica, do Colégio Pedro II, a que êle se submeteu, e de que saiu vitorioso, foi, em grande parte, fruto do estímulo e da dedicação” de Coelho Neto.⁵⁵

A par dessas relações, destaca-se de igual forma a particularidade estilística de sua produção, como observa Antônio Soares Amora, em *História da Literatura Brasileira*, ao registrar que “nenhum prosador da nossa literatura levou o culto da expressão a requintes tão perigosos, como Coelho Neto”, e ao lembrar que tal paixão “levou por vêzes o exímio prosador a abusar do seu potencial expressivo e passar, assim, para a ‘literatura’ de ‘raros’, de gosto requintado na arte da composição e de expressão adequada à aristocracia intelectual.⁵⁶

Em *Estudos da Literatura Brasileira*,⁵⁷ José Veríssimo, ao reconhecer a versatilidade estética de Coelho Neto, creditando-a à engenhosidade em interagir em gêneros diversos, aponta, em contra-partida, três equívocos na composição literária dele: o uso abusivo das descrições, a obsessão por termos raros e o arcaísmo sintático. Na mesma linha de Veríssimo, dois outros críticos, Sílvio Castro e Lúcia Miguel-Pereira, examinam a obra de Coelho Neto. Sílvio Castro, em *A revolução da palavra*,⁵⁸ enfatiza o

⁵⁴ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, pp. 33-45.

⁵⁵ MONTELLO, op. cit., 1959, pp. 91-96.

⁵⁶ AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo : Saraiva, 1967, p. 132.

⁵⁷ VERÍSSIMO, op. cit., pp. 10-19.

⁵⁸ CASTRO, Sílvio. *A revolução da palavra*. Petrópolis : Vozes, 1976, p. 72.

“fascínio do jogo lexical”, enquanto Lúcia Miguel-Pereira, em *História da Literatura Brasileira*,⁵⁹ acentua as qualidades de “profissional” expressas pelo “poder criador a serviço de experiências verbais”, sem deixar, contudo, de anotar as características por ela consideradas como marcas de “amadorismo”:

querendo ser primitivo e heleno, colher motivos em lendas nórdicas e orientais, exprimir a natureza de sua terra e a gente contemporânea, - fazendo isso tudo menos por curiosidade intelectual do que pelo prazer de ouvir soarem os vocábulos exóticos ou onamotopaicos, só conseguia imprimir à sua obra um cunho falso de amadorismo - ele que foi, na verdade, um profissional.

Outro traço caracterizador da produção literária de Coelho Neto consiste na exaltação do sentimento nacional. Sua obra completa, conforme atesta Coutinho, reflete uma obsessão com tudo o que é brasileiro, “as coordenadas de seus principais livros de ficção são sempre a nossa história ou a nossa natureza”.⁶⁰ Dessa característica decorre o fato de ser considerado por alguns críticos como o *criador da literatura regional* no Brasil.⁶¹ Pelo menos três mestres do conto regional em nosso país - Afonso Arinos, Alcides Maia e Simões Lopes Neto, surgidos no período compreendido entre a publicação de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, e o aparecimento de *Urupês*, de Monteiro Lobato -, teriam sido influenciados pelos contos regionalistas de Coelho Neto.⁶²

O crítico Josué Montello ao refletir sobre a ampla influência exercida por Coelho Neto, mesmo “fora do conto regional”, define-a “como um

⁵⁹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro : Jose Olympio, 1973, pp. 259-267.

⁶⁰ COUTINHO, op. cit., p. 211.

⁶¹ MONTELLO, 1959, op. cit., p. 307.

⁶² MONTELLO, 1959, op. cit., p. 305.

fenômeno de contaminação de estilo”, e estranha que essa influência não tenha sido demarcada por “discípulos apreciáveis”. Contudo, o panorama geral da crítica literária era de aprovação até o advento da geração de 22:

Seu conto urbano, suas narrativas românticas, suas histórias de corte bocaciano, suas fantasias orientalistas, se tiveram imitadores por todo o Brasil, sobretudo na Província, não chegaram a demarcar com nitidez a presença de discípulos apreciáveis. A forma, esta sim, impôs-se como um figurino literário. O vocabulário rico, a adjetivação copiosa, a ondulação ampla da frase, o gosto dos períodos longos, que dominam o estilo de Coelho Neto nos seus livros mais característicos, serviram de modelo aos que iniciavam nas letras, até que sobreveio, demolidora, implacável, a geração modernista.⁶³

Parece que Coelho Neto aceitou a luta dos novos contra os velhos escritores por imposição das circunstâncias até comparecer à conferência de Graça Aranha, na Academia Brasileira de Letras, quando revidou imediatamente os ataques do conferencista aos “velhos” escritores. Essa polêmica “favoreceu o modernismo e contribuiu para o seu sacrifício pessoal.”⁶⁴ A posição crítica do Modernismo brasileiro à obra de Coelho Neto fica evidente no comentário irônico de Mário de Andrade⁶⁵ de censura aos movimentos literários de base simbolista no Brasil. Na oportunidade, relembra a celeuma ocorrida na Academia: “Coelho Neto era o grande estalão glorioso das nossas prosas, passeado nos ombros da turba, em oposição a Graça Aranha, quando foi da bagunça provocada por este na Academia.” Para Andrade, o Modernismo foi um movimento eminentemente de “ordem crítica”, de “pesquisa e experiência”, de destruição “de tabus”, de treino “do gosto público”, de preparação e provocação “de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário”.

⁶³ MONTELLO, 1959, op. cit., p. 321.

⁶⁴ MONTELLO, 1969, op. cit., pp. 88-89.

⁶⁵ ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, pp. 186-187.

A crítica a Coelho Neto centra-se, em sua maioria, na acusação de ter utilizado a linguagem com excessiva preocupação estética na condição de sinônimo de literatura, em lugar de considerá-la meio do fazer artístico. Essa tão combatida linguagem pode ser detectada nas adaptações que Coelho Neto faz da fábula clássica. Apesar de ser contemporâneo do Modernismo, não atentou para a estética desse movimento que, segundo Mário de Andrade, faz uma “reacomodação nova da linguagem escrita à falada (já mais eficaz com todas as probabilidades de permanência) muito mais eficaz que a dos românticos”.⁶⁶

Entretanto, a necessidade de rever os procedimentos de contestação e rejeição – imputados a Coelho Neto pelo Modernismo - tem conquistado uma nova linhagem de críticos preocupados em revisitar, sob outra óptica crítica, a produção do autor em tela, entre os quais se encontra a assertiva de Nelson Werneck Sodré que relativiza a invectiva do grupo da Semana de Arte Moderna de 22, ao postular um “reexame da obra de Coelho Neto” com a meta de mostrar “que as suas deficiências não consistiram senão em ter quintesenciado aquilo que o tempo e o meio admitiam como fundamentais”. Porém, admite que Coelho Neto “não teve condições pessoais para superar a transitoriedade” de uma estética literária que o fascinou e a que “se aferrou”, responsável por sua “prosa incompatível com a ficção” e com as fábulas, embora o crítico reconheça ter o autor exercido “a atividade literária como dominante, senão única, num meio em que ela era subestimada ainda e que merece, por isso, respeito”.⁶⁷

Assim, a obra do escritor maranhense vem merecendo algumas

⁶⁶ ANDRADE, op. cit., pp. 188-189.

⁶⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civiliza Brasileira, 1964, pp. 494-495.

pontuações de caráter mais defensivo, a exemplo de Afrânio Coutinho, quando o crítico a coloca no mesmo nível de preocupação formal da obra do brasileiro Euclides da Cunha e dos portugueses Camilo Castelo Branco e Aquilino Ribeiro. E, ao mesmo tempo, registra o seu estranhamento diante do “incontrolável movimento de mau humor e, raro, a reprovação sistemática”⁶⁸ à obra de Coelho Neto. O crítico assinala, ainda, que sendo Coelho Neto um polígrafo - “de mais de setecentos contos e apólogos, de uns dezessete ou dezoito romances, de mais de quarenta peças de teatro, de centenas de crônicas” - não poderia apresentar a mesma qualidade em toda a produção.⁶⁹ O argumento final pode não ser válido em sua íntegra, mas é capaz de relativizar o ímpeto de alguns críticos.

Coelho Neto impõe à fábula o cunho retórico e refinado de seu estilo narrativo. A adaptação por ele feita dos cânones clássicos rompe com a simplicidade dos procedimentos narrativos, antes adotados por Bomsucesso. O autor imbrica o narrar clássico, popular e oralizante das fábulas com a mesma linguagem erudita de seus outros textos, provocando uma modificação no modelo tradicional do narrar fabulístico, alteração responsável pela narrativa mais alongada e pelas marcas de uma linguagem assemelhada à escrita parnasiana, como em *As formigas*⁷⁰ (*Á sombra d’uma faia; hexametro sonóro; alhanar embaraço*).

Além disso, as fábulas do autor encontram um novo público, o destinatário passa a ser um leitor-criança, como fica evidente no próprio título

⁶⁸ COUTINHO, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁹ COUTINHO, *op. cit.*, p. 215.

⁷⁰ COELHO NETO, 1907, p. 183.

de algumas de suas obras como *Apólogos: contos para crianças e Fabulário*,⁷¹ além de *Mystérios de Natal: contos para crianças*, que pela natureza de seus textos não faz parte desta pesquisa. Nos dois primeiros livros, reúne trinta e três fábulas, dezoito no primeiro e quinze no segundo. Por escrever para um público definido, o *leitor-criança*, Coelho Neto estabelece um posicionamento diferenciado na Literatura Brasileira, em virtude de, talvez, ter sido o primeiro fabulista brasileiro a dedicar estas narrativas à infância. A fábula de Coelho Neto percorre o mesmo caminho da literatura infantil,⁷² por procurar incutir na criança o espírito moralizante da época, buscando resguardá-la dos perigos que a vida pudesse oferecer.⁷³

Vale ressaltar que a literatura infantil mostra-se, desde as suas origens, um produto histórico-social, condicionado e determinado por fatores didáticos e culturais: a ascensão da burguesia, o reconhecimento da criança como membro da sociedade e a preocupação didática e cívica com os textos destinados às crianças. Assim, na categoria de literatura exemplar⁷⁴ e com a função precípua de educar em tom moralizador, a fábula de Coelho Neto induz o pequeno ouvinte/leitor a assumir de maneira precoce o condicionamento considerado *adulto*. Na verdade embora pretenda escrever

⁷¹ No comentário feito à obra *Fabulário*, o crítico Josué Montello a caracteriza como sendo de “feito moralizante e educativo”, acrescentando outros méritos: “uma obra perfeita, com tema e tratamento expositivo” (MONTELLO, 1959, op. cit., p. 303).

⁷² As expressões literatura infantil e literatura para crianças são usadas no contexto desta dissertação como sinônimas, significando literatura de ficção, impressa, destinada a um público infantil (Cf. ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo : Global, 1985, p. 30).

⁷³ “Fruto da preocupação de educadores que tinham por missão formar o jovem burguês para a representação eficaz de seu papel social, tal literatura iria preencher, juntamente com outras formas encontradas pela escola, o vazio de relações sociais extensas, criado pelo confinamento a que teve que se submeter a criança burguesa..Todavia, se tal fenômeno ocorreu na Europa, o modelo que nos chegou foi aquele preso às origens da literatura para crianças e jovens, isto é, o discurso utilitário que somente seria abalado com Lobato, já na década de 20, quando transformações profundas se verificaram na sociedade brasileira” (PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo : Ícone, s.d., pp. 146-148).

⁷⁴ Perrotti cita Bilac, Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida como autores nacionais agrupados na área da chamada “moral e cívica”, ou atuantes no campo da “literatura escolar” (op. cit., p.58).

para crianças, o fabulista brasileiro assume uma postura distanciada do leitor e pouco lúdica. A fábula como alegoria direciona-se mais ao adulto capaz de efetuar a inversão de entender uma coisa tendo sido dita outra, e menos à criança, incapaz de identificar, sob a máscara de fatos e personagens ficcionais, fatos e personagens reais.

Aqui é válido lembrar a consideração de Cecília Meireles sobre o livro infantil que, não obstante ser dirigido à criança, não deixa de ser “invenção e intenção do adulto”.⁷⁵ De igual forma, com o surgimento da literatura para crianças, as fábulas encontram uma nova audiência ao passarem a ser reservadas com prioridade à infância. De que maneira e por quais razões as fábulas se converteram em literatura infantil? Talvez pelo fato de terem um enredo simples, expresso por uma narrativa concisa, o que possibilita ser a história lembrada por crianças de pouca idade. Além disso, a fábula possui uma linguagem metafórica relacionada ao pensamento mágico, natural das crianças. Acrescente-se a isto a fácil memorização da *moralidade* que antecede ou fecha a narrativa fabulística, como em *Fructos de ouro*,⁷⁶ de Coelho Neto, (*Mais vale o pouco aproveitado do que o muito esquecido*). Pretendendo orientar os leitores das fábulas gregas, Mayans afirma que Esopo transmite uma filosofia moral, econômica e política nas fábulas que passam a ser a *filosofia das crianças*.⁷⁷

⁷⁵ MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo : Summus Editorial, 1979, p. 27.

Convém ressaltar que a autora sustenta três situações propícias para a produção de literatura infantil: a redação escrita das tradições orais; os livros que, escritos para uma determinada criança, passaram depois a uso geral, como aconteceu com as fábulas de La Fontaine e, por fim, os livros não escritos para as crianças, mas que vieram a cair nas suas mãos, e dos quais se fizeram depois adaptações, visando torná-los adequados a esse público, como *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, e as *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

⁷⁶ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 113.

⁷⁷ MAYANS, apud FERNÁNDEZ, op. cit., p. 95.

Assim, a narrativa da fábula é reaproveitada na adaptação efetuada por Coelho Neto com o intuito de transmitir valores a serem incorporados como “verdades” pelas novas gerações.⁷⁸ O texto torna-se pretexto para a veiculação da ideologia burguesa.

Com efeito, no momento em que a fábula clássica é aproveitada a serviço de normas pedagógicas, desenha-se, em torno da criança, um círculo de moralidade dogmática que, na história da literatura infantil brasileira, somente será rompido por Monteiro Lobato. Sua cosmovisão permite o surgimento de um outro modo de conceber as relações entre a literatura e o mundo infantil.

Uma outra peculiaridade que distingue Coelho Neto de Anastácio Luís do Bomsucesso é a aproximação de suas fábulas com os contos maravilhosos do Oriente (*A princeza parizada*)⁷⁹ e as histórias de reis (*El-Rei Truão*),⁸⁰ vilões (*Os vizinhos*),⁸¹ místicos (*O talisman*),⁸² mercadores (*Frutos de ouro*)⁸³ e aventureiros (*A arvore que canta*).⁸⁴ Esse quadro de personagens das *mil e uma noites* acaba por estabelecer relações genéticas próximas da fábula oriental e afastadas da fábula esópica. Essa tendência está presente, também, em La Fontaine nos livros de fábulas numerados de VII a XII, cuja inspiração o autor atribui ao *sábio indiano Pilpay*.⁸⁵

⁷⁸ Necessário se faz reconhecer, entretanto, que já na Idade Média as fábulas representavam um significativo instrumento na educação da infância. Lúcia Pimentel Góes observa que o Marquês de Santillana (1398-1458), Don Íñigo Lopes de Mendoza, escreveu *Provérbios de gloriosa doutrina e frutuoso ensinamento*, ao ser encarregado pelo rei Juan II, de educar seu filho Don Henrique, de 12 anos de idade. Na interessante carta-prólogo, cita as *Fábulas de Esopo* (Cf. GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo : Livraria Pioneira Editora, 1984, p.51).

⁷⁹ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 81.

⁸⁰ COELHO NETO, op. cit., 1907, p. 25.

⁸¹ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 5.

⁸² COELHO NETO, op. cit., 1907, p. 87.

⁸³ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 105.

⁸⁴ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 115.

⁸⁵ LA FONTAINE. op. cit.. p.18.

É possível verificar, também, nas fábulas de Coelho Neto a intertextualidade com os modelos canônicos, particularizados na leitura do discurso do narrador, da fala das personagens e da voz do autor.

Vale aqui lembrar que, de acordo com o enquadramento narrativo efetuado por Aristóteles, *diegesis* e *mimesis*, a fábula enquadra-se no modo diegético em virtude de o narrador não dissimular sua presença e o leitor estar consciente de que a história é narrada pela mediação do discurso do narrador e da voz do autor. A fala das personagens, expressão do conflito central da narrativa, caracteriza a narração dramatizada. Em Coelho Neto, pela aproximação da fábula ao conto maravilhoso, o diálogo das personagens não é muito enfatizado, predominando o discurso do narrador.

A fascinação vocabular, mais do que qualquer outra característica, distancia o narrador de Coelho Neto do narrador da fábula canônica. Os floreios verbais (*E, a suspirar taes queixas, entre as purpuras e os brocateis da camara, veiu encontrá-lo o sol*) evidenciados no uso de palavras arcaicas (*fôtas; fulvo*), adjetivação preciosa (*papuzes de couro florejado; cerdasas pelles*) e abundância de descrições (*Á mão trazia, á maneira de sceptro, largo trifolio engastado em comprida haste*), como em *A felicidade*,⁸⁶ prejudicam a concisão, fluidez e clareza típicas da fábula clássica. Outro exemplo do emprego de palavras incomuns e do predomínio de descrições pormenorizadas configura-se em *A cobra e o gaturamo*:

O tempo era de grande esterilidade e os animaes andavam esfomeados. Uma cobra, que se arrastara, todo o dia, ao sol, pelo areal abrasado, à procura de alguma coisa com que attendesse à fome que lhe roía as entranhas, perdida toda a esperança, enroscou-se em uma pedra e ali se deixou ficar à espera da morte. Iam-se-lhe fechando os olhos de fraqueza quando um passarinho poz-se a cantar num ramo secco, lançando tão alegres vozes, que a cobra, que era matreira, logo

⁸⁶ NETO, op. cit., 1907, p. 13.

percebeu que tinha de avir-se com um novato, porque passarinho velho não seria tão indiferente aos males que, em vez de procurar migalhas, andasse a rolar gorgeios em tempo tão infeliz. Assim, instruída pela experiência, imaginou uma traça astuta e, espichando o pescoço, poz-se a gemer com altos guaiados:

-Ai! De mim, que vou morrer sem alguém que me valha. Ai! de mim.

Ouviu-a o gaturamo e, porque era curioso, voou do galho ao chão.

Pondo-se diante da cobra, interrogou-a:

-Que tendes, senhora cobra? Por que assim gemeis tão afflicta?

-Ai! de mim. Fui ali acima à fonte, achei água tão fresca e puz-me a beber tão sofrega, que enguli um diamante do tamanho de uma noz. Tenho-o atravessado na garganta e morrerei se não encontrar pessoa de caridade que m'o queira tirar. Vale um reino a pedra, e eu darei por premio a quem me fizer o beneficio de arrancar-m'a da guela, onde se encravou.

Tufou-se em arrufo pretencioso o enfatuado gaturamo e, pensando no thesouro que ali tinha ao alcance do bico, redarguiu à cobra:

- Não é pelo que vale o diamante, mas pelo alto apreço em que vos tenho que me offereço para alliviar-vos. Abri a boca.

Não se fez a cobra rogar e, tanto que sentiu entrar o passarinho, foi um trago.

Então, saciada e rindo – como riem as cobras – enrodilhou-se de novo e adormeceu contente.⁸⁷

Fábula típica de Coelho Neto, *A cobra e o gaturamo* encerra uma paradoxalidade de fácil comprovação; se, por um lado, o uso excessivo de descrições, a predileção por termos raros e o preciosismo vocabular desfiguram o modelo da fábula canônica, por outro lado, a estrutura narrativa segue o paradigma de Esopo, Fedro e La Fontaine: a narração da história, o tema do conflito entre as personagens e o destaque da *moralidade*. Na exposição dessa história, o narrador com maior extensão narrativa retoma dois temas recorrentes da fábula clássica: astúcia e ganância. A serpente *instruída pela experiência, imaginou uma traça astuta*, enquanto o gaturamo *pretencioso e enfatuado* voa ao encontro de um suposto tesouro depositado na garganta do réptil. Por sua vez, a confrontação tem duplo objetivo: evidenciar o antagonismo entre as personagens e creditar ao narrador a destreza da previsibilidade na solução do conflito.

⁸⁷ COELHO NETO, op. cit., 1907, p. 13.

Outra nota constante nos textos fabulísticos de Coelho Neto afigura-se na estratégia de humanizar os animais ou animalizar os humanos como em *A vaquinha branca*, quando uma pequena pastora órfã, Eudalia, é forçada pela família adotiva a partir cedo, no inverno rigoroso, a apascentar as ovelhas nas montanhas. Seu consolo era uma vaquinha que acompanhava o rebanho. Certo dia, para sobressalto da menina, o animal começa a conversar, propondo um pacto: se a pastora a alimenta-se com feno durante o inverno, seu leite seria transformado em moedas de prata. Acordo fechado e cumprido pela vaquinha, mas ignorado pela menina que, com as moedas à mão, lançou-se às orgias. Por fim, o animal, encontrado pela pastora em uma noite fria, vaticina através de um longo e retórico discurso:

*Imprevidente, esqueceste o meu feno. Apesar das minhas constantes recommendações, não te lembraste do inverno. Elle ahí está, rigoroso e eu morro á mingua e commigo, por teu descuido, vai-se a tua fortuna. Se houveses sido prudente, terias hoje agasalho e fartura, serias rendeira, dona de terras e de seáras e eu viveria longos annos enchendo o teu tarro de moedas. Os prazeres desvairaram-te – tudo esqueceste nos bailes e nos folguedos das feiras e agora, pobre e sem amigos, ficas no monte solitária – sem pão, sem lar, com a lembrança apenas dos prazeres que gozaste. Foste imprudente, Eudalia. Disse e expirou.*⁸⁸

As narrativas fabulísticas de Coelho Neto buscam sempre a linguagem moralizante. Os textos estão atrelados a um código prescritivo na mesma condição do *dito proverbial* e apresentam um caráter quase religioso de sentença e oráculo, “quase sacralizando as normas de sustentação do grupo”.⁸⁹ Na fábula *A árvore que canta*, a voz do autor confirma, no *dístico moralizante*, uma veemente defesa do sistema axiológico (virtudes X vícios) proposto pela fábula clássica:

⁸⁸ COELHO NETO, 1907, op. cit., pp. 74-75.

⁸⁹ CÂNDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 110.

*Lancem-na em esconso degredo, cubram-na com
Pesadas rochas, aterrem-na, abafem-na,
suffoquem-na que ella rebentará victoriosa,
dando razão à justiça e confundindo o traidor.*⁹⁰

Outra amostragem expressiva da mensagem moral, consubstanciada tanto no decorrer da narração quanto na voz do autor, apresenta-se na fábula *A flauta e o sabiá*.⁹¹ A idéia-nuclear revela, sob forma de conselho, a conveniência da simplicidade e modéstia. Vale destacar de um lado a linguagem preciosa e de outro, o caráter de exceção dessa fábula pela predominância do diálogo do par antagônico:

Em rico estojo de velludo, pousado sobre uma mesa de xarão, jazia uma flauta de prata. Justamente por cima da mesa, em riquíssima gaiola, suspensa do tecto, morava um sabiá. Estando a sala em silencio e descendo um raio de sol sobre a gaiola, eis que o sabiá, contente, modula uma volata. Logo a flauta escarninha põe-se a casquinar no estojo, como a zombar do módulo cantor silvestre.

- De que te ris? Indaga o passaro.

E a flauta, em resposta:

- Ora esta! Pois tens coragem de lançar taes guinchos diante de mim?

- E tu quem és? Ainda que mal pergunte.

- Quem sou! Bem se vê que és um selvagem. Sou a flauta. Meu inventor, Marsyas, lutou com Apollo e venceu-o, por isso o deus, despeitado, imolou-o. Lê os clássicos.

- Muito prazer em conhecer. Eu sou um misero sabiá da matta. Pobre de mim! Fui criado por Deus muito antes das invenções. Mas deixemos o que lá foi. Dize-me: que fazes tu?

- Eu canto. O officio rende pouco. Eu que o diga, que não faço outra coisa. Deixarei, todavia, de cantar – e antes nunca houvesse aberto o bico porque, talvez, sendo mudo, me não houvessem escravizado – se, ouvindo a tua voz, convencer-me de que és superior a mim. Canta! Que eu aprecie o teu gorgoeio e farei como fôr de justiça.

- Que eu cante...?!

- Pois não te parece justo o meu pedido?

- Eu canto para regalo dos reis nos paços, a minha voz acompanha os hymnos sagrados nas igrejas. Ao rythmo dos meus delicados trillos bailam as damas, guiam-se as endeixas das serenatas de amor, ao luar. O meu canto é a harmoniosa inspiração dos genios ou a rhapsodia sentimental do povo.

- Pois venha de lá esse primor. Aqui estou para ouvi-lo e para proclamar-te, sem inveja, a rainha do canto.

⁹⁰ COELHO NETO, op. cit., 1907, p. 124.

⁹¹ Coelho Neto, a exemplo de La Fontaine e Bomsucesso, também utiliza de forma genérica os termos fábula e apólogo.

- Isso agora não é possível.
 - Não é possível! Por que?
 - Não está cá o artista.
 - Que artista?
 - O meu senhor, de cujos labios sahe o sopro que transformo em melodia. Sem elle nada posso fazer.
 - Ah! é assim...?
 - Pois como há de ser?
 - Então, minha amiga – modéstia á parte – vivam os sabiãs! Vivam os sabiás e todos os passaros dos bosques, que cantam quando lhes apraz, tirando do proprio peito o alento com que fazem a melodia. Assim, da tua vanglória há muitos que se ufanam. Nada valem se os não socorre o favor de alguém; não se movem se os não amparam, não cantam se lhes não dão sopro, não sobem se os não empurram.
 O sabiá vña e canta – vai à altura, porque tem azas; gorgeia, porque tem voz. E succede sempre serem os que vivem do prestígio alheio os que mais allegam triumphos.
 Flautas, flautas... Cantas nos paços e nas cathedraes. Pois vem d'ahi a um duetto commigo.
 E, ironicamente, a toda a voz, poz-se o sabiá a cantar e a flauta de prata no estojo de velludo... moita! Faltava-lhe o sopro.⁹²

O diálogo entre a *flauta* e o *sabiá* ocorre em meio a objetos pomposos (*rico estojo de velludo; mesa de xarão; riquíssima gaiola*), o que acrescenta uma tonalidade palaciana e acentua o caráter dramático da fábula. Surgem matizes parnasianas na narrativa, confirmados pela evocação da mitologia grega (*Sou a flauta. Meu inventor, Marsyas, lutou com Apollo e venceu-o, por isso o deus, despeitado, imolou-o*) e pelo conselho (*Lê os classicos*). Apesar dos motivos exóticos, bem ao gosto parnasiano, o fabulista valoriza a fauna brasileira, ao representar a personagem-pássaro na figura do *sabiá da matta*. E, talvez, esse sentimento nativista, contrapondo-se aos motivos típicos do estilo parnasiano, possa sugerir a reflexão de uma antiga controvérsia filosófica: a sabedoria popular, representada pelo *sabiá*,

⁹² COELHO NETO, op. cit., 1907, p. 37.

sobrepondo-se ao saber acadêmico, expresso pela flauta silente no estojo de veludo. Em outros textos, como *O cavalleiro taciturno*⁹³ (*Não são os que mais falam os que mais sabem...O valor é, muitas vezes, producto da prudencia*), a voz do autor incorpora à *moralidade* uma linguagem impositiva, semelhante ao provérbio definido por Antônio Cândido como “instrumento de que o homem dispõe a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever”.⁹⁴

A fábula de Coelho Neto apresenta-se, pois, ao mesmo tempo conservadora – pela manutenção de elementos da narrativa clássica e da *moralidade* – e inovadora – pelo feitiço nativista das personagens, pela ruptura da brevidade do narrar e pelo discurso narrativo cuja linguagem foge à simplicidade de uma forma narrativa milenarmente associada à arte popular.

⁹³ COELHO NETO, op. cit., 1904, p. 142.

⁹⁴ CÂNDIDO, op. cit., p.115.

3.2. A fábula e o “encaixe” em Monteiro Lobato



*Eu acho que as fábulas
são indiretas para
um milhão de pessoas.*

Emília

A fala de Emília, personagem do *Sítio do Picapau Amarelo*, sintetiza o projeto da fábula como metáfora de uma comunicação *indireta* direcionada à multidão. Esse texto metadiscursivo de Monteiro Lobato acentua o caráter alegórico e didático da fábula.

Ao estreitar com os contos de *Urupês* (1918), o escritor paulista inicia uma bem sucedida carreira literária. A indagação das razões desse sucesso tem encontrado múltiplas e variadas respostas. Para uns, explica-se pelo “permanente tom de ironia, de sarcasmo” e pela “anedota quase sempre vislumbrada em suas páginas”. Para outros, assenta-se na “preocupação de satirizar, de ridicularizar”. Alguns críticos consideram o êxito baseado no fato

de Monteiro Lobato ser um “crítico de costumes, ferino e impiedoso”. Outros, ainda, creditam a popularidade do escritor ao “tom caricatural, tantas vezes empregado”. Por último, talvez por configurar o argumento mais ponderável, seria “o caráter de oposição sistemática à rotina e aos preconceitos literários e extraliterários, tão sensível em tudo quanto lhe saiu da pena”,¹ responsável pelo sucesso.

Quando trata do estilo de Lobato, Nelson Werneck Sodré² elenca algumas características que possibilitam firmar o contraponto entre a escrita lobatiana e a expressão narrativa, torturada pelo formalismo, em Coelho Neto. A partir de Lobato, a prosa brasileira substitui a forma parnasiana por uma composição de “total despojamento de todo artifício”, ao instaurar “a extrema simplicidade, a clareza meridiana, a simetria vocabular” na produção textual, afirma Sodré. E conclui ser “no estilo, realmente, no contraste que estabelece com o que vem dominando, que Monteiro Lobato realiza uma alteração interessante, com o seu horror ao solene, ao postiço, ao rebuscado”.

Uma leitura da obra de Monteiro Lobato, ordenada por Josué Montello, enfatiza a feição estilística de sua prosa e a “índole combativa de seu temperamento”, podendo a última afirmativa desse avaliação ser aplicada por analogia às reflexões protestativas e não-conformistas que o fabulista brasileiro faz, pela fala de algumas personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, à moral das fábulas canônicas:

Monteiro Lobato é o polemista do conto. Em qualquer de suas novelas curtas há um problema em debate ou uma censura em forma de protesto. Ele não escreve pelo gosto exclusivo da composição literária. É sim para dar forma à sua insubmissão e ao seu não-conformismo. Lobato protestou no conto, como protestou no romance e no artigo de jornal. A índole combativa de seu temperamento não lhe permitia outra forma de expressão literária.³

¹ COUTINHO, op. cit., p. 279.

² SODRÉ, op. cit., p. 416.

³ MONTELLO, op. cit., p. 362.

Essa tendência ao polêmico e à insubmissão transparece em toda a produção literária do autor como um emblema de seu projeto de protestar contra todas as formas de poder opressor sobre o homem, incluindo a moral veiculada pelas fábulas. Em *O homem e a cobra*,⁴ Lobato altera a clássica moralidade com a voz autoral, afirmando “*Fazei o bem, mas olhai a quem*”,⁵ em substituição ao dito: “*Fazei o bem e não olheis a quem*”. À margem do encaixe da fábula na narrativa do *Sítio*, a personagem Dona Benta, influenciada pelo pensamento de Confúcio, *o maior filósofo prático da humanidade*, de fazer corresponder bondade a bondade e justiça à maldade, assevera que o saber veiculado pelo provérbio “*é lindo - mas nunca dá muito certo*”. De novo, Dona Benta em *Os dois pombinhos* explica para Emília e Pedrinho *que a sabedoria popular é uma sabedoria de dois bicos*, quando comenta o contraditório ditado popular: *Boa romaria faz quem em casa fica em paz*.

Embora hostil a alguns aspectos do Modernismo, em especial a experimentação formal, Lobato escreve com o senso de quem antecipa novos tempos. Sua crítica às injustiças sociais de um país economicamente arcaico traduz a influência do pensamento crítico do Modernismo europeu, transposto para o Brasil da época. Como lembra Sodré, “o traço mais importante da carreira de Monteiro Lobato foi, certamente, a fusão dela com o seu tempo e o seu meio”.⁶

Ao investigar o papel de Monteiro Lobato na literatura para as crianças

⁴ Esta fábula em Esopo apresenta-se com outro título, *O lavrador e a cobra*, ainda que a história do conflito seja a mesma, porém em La Fontaine a narrativa com título idêntico ao de Monteiro Lobato – *O homem e a cobra* – narra uma história distinta.

⁵ LOBATO, op. cit., p. 39.

⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *A luta pela cultura*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990, 87.

brasileiras, Regina Zilberman⁷ destaca algumas características do autor: a construção de uma ficção coincidente com a referencialidade do leitor de seu tempo; o modelo exitoso de o escritor resolver o lugar do adulto em seus textos; o aproveitamento ficcional de material oriundo do folclore; a proposta de dotar o leitor de uma visão social e conscientizá-lo de suas circunstâncias regionais.

A ensaísta Lígia Cademartori Magalhães,⁸ ao abordar a obra *O minotauro*, tece uma analogia entre o conteúdo formativo e o informativo em Lobato, afirmando: “A avaliação crítica é permanente, o que, é obvio, não afasta a condução ideológica das informações transmitidas, mas, cabe reconhecer, valoriza o raciocínio e o exercício de interpretação, estimula a dedução e o questionamento de *status*”. Lembra, ainda, que ao contrapor os valores do mundo grego aos de sua época, o texto de Lobato “provoca o pensamento crítico-reflexivo para a avaliação da adoção ou perda dos valores gregos”. Mais adiante, a autora admite ser a exemplaridade a característica principal de *O Minotauro*. Esse destaque a respeito da exemplaridade apresenta-se de igual forma em *Fábulas*, porém, graças ao interagir da narrativa com as personagens do *Sítio*, amplia-se a possibilidade de interpretação, capaz de atualizar e modificar o caráter de exemplo das fábulas canônicas.

Um outro estudioso do autor, José Roberto Whitaker Penteado,⁹ propõe uma análise do conteúdo da literatura infantil de Lobato a partir de cinco temas pertinentes, segundo ele, aos contornos ideológicos da obra lobatiana: família, religião, governo, progresso e loucura. Sobre o *clã do Sítio*, sustenta

⁷ ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 5. ed. Rio de Janeiro : Global, 1985, p. 54.

⁸ MAGALHÃES, Lígia Cademartori et al. “História infantil e pedagogia”. In: *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo : Ática, 1987, pp. 59-60.

⁹ PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato*. São Paulo : Dunya, 1997, pp. 227-270.

que as relações entre os adultos e as crianças são cordiais, o que, contudo, não significa que inexistam “situações de conflito, durante as quais as últimas se dirigem aos primeiros de forma considerada *desrespeitosa*”. Ao tecer reflexões sobre fé e misticismo em Lobato, Penteadó argumenta que “ainda que as religiões formais não resultem valorizadas, são freqüentes as referências de caráter espiritual, até metafísico, sobre a alma, a verdade, a bondade, a justiça, o concreto e o abstrato”. Quanto às questões políticas, “Lobato não faz segredo sobre com quem estão suas preferências: a fábula do Lobo e o Cordeiro é incluída no texto de 1922 e apresentada como a ‘rainha das fábulas’: toda a inteligência e esperteza da humanidade-cordeiro necessita ser mobilizada contra os poderosos-lobo”. O tema do progresso, segundo o estudioso, comporta diferentes conceitos em sua obra literária, mas a mudança é “contigência da natureza e sobretudo da capacidade e da inteligência humanas”. O último tema abordado diz respeito à loucura. Penteadó lembra que as menções à loucura são freqüentes na obra literária de Lobato: “Direta - como estado ou patologia - ou indiretamente, como quando se trata do pó de pirlimpimpim, o faz-de-conta e os ‘estados’ em que as pessoas adquirem a capacidade de ver e sentir as coisas de outros ‘mundos’, como o País das Fábulas ou da mitologia grega”.

Uma visão do conjunto da obra literária de Lobato para crianças denuncia o seu projeto sócio-político que, apesar de suas afirmações contrárias à Semana da Arte, mostrava-se, em certa medida, afinado com as obras mais representativas da vanguarda do Modernismo. Na análise que faz sobre a ficção lobatiana, o escritor Alaor Barbosa afirma: “Toda a literatura para crianças de Monteiro Lobato é caracteristicamente modernista, naquilo que o Modernismo brasileiro apurou de mais seu”,¹⁰ e justifica sua afirmativa

¹⁰ BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo : Brasiliense, 1996, p. 93.

ao apontar, no autor, o uso de uma linguagem brasileira bastante emancipada, no texto e na sintaxe, nutrida de construções e formas orais do linguajar do povo brasileiro.

Sob essa óptica, encontramos em Lobato os dois projetos centrais do Modernismo: o *estético*, marcado pela renovação dos meios e pela ruptura da linguagem tradicional, e o *ideológico*, com uma forte consciência do país e com o desejo de uma expressão artística nacional: “trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente”.¹¹

Apesar de reconhecer um grau de arbitrariedade na busca do “contorno ideológico” e na análise de quaisquer autores pelo exame de fragmentos textuais isolados, propõe-se, nesta unidade da dissertação, uma leitura a partir de alguns textos representativos do diálogo crítico entre as personagens da narrativa maior - *Sítio do Picapau Amarelo* - com a temática das *Fábulas* nela encaixadas, privilegiando-se a fala contestadora das personagens pelo viés do humor; a reflexão sobre aspectos temáticos, diante dos quais a criança tem dificuldades de se posicionar; a recuperação paródica da *moralidade* contida na fábula clássica; e a adaptação da linguagem tradicional do gênero à linguagem coloquial brasileira. Esse diferencial da metodologia até aqui adotada, em virtude das circunstâncias particulares do texto de Lobato, busca adequar a proposta anterior de estudar as variantes de transposição dos modelos clássicos à Literatura Brasileira, constante na introdução do presente trabalho.

A obra *Fábulas* possibilita às crianças o questionamento de regras morais e sociais, cristalizadas no tempo. Substitui o sentimentalismo das adaptações tradicionais das fábulas, a exemplo de Bomsucesso e Coelho Neto, pela reflexão impregnada de humor a respeito do teor da própria

¹¹ LAFETÁ, op.cit., p. 12.

fábula. Essa estratégia lobatiana tem como suporte central a possibilidade de intervenção da criança,¹² representada pelas personagens Emília, Narizinho e Pedrinho, ora duvidando, ora aplaudindo, em um exercício de raciocínio lógico, trazendo ao debate o caráter histórico da moral dessas narrativas. Da mesma maneira que ocorre em outras obras de Lobato, dirigidas à infância, o texto do *Sítio*, no qual se encaixam as fábulas clássicas, oportuniza às personagens debruçarem-se sobre a história narrada pela fábula e, em torno dela, desenvolver a percepção crítica. E, em correspondência, enseja o surgimento de uma nova imagem de criança: inquieta, inquiridora e crítica .

No mesmo ano em que ingressou na literatura para crianças, em 1921, Monteiro Lobato passou a lidar com as fábulas, em particular de Esopo e La Fontaine, reinterpretando o texto clássico à luz do pensamento crítico moderno. O autor valoriza a fala popular em *A coruja e a águia*¹³ (*Os gramáticos acabarão se cansando de insistir no “mostrengo” e se resignarão ao “monstrengo”*); o perfil psicológico de alguns brasileiros em *A cabra, o cabrito e o lobo*¹⁴ (*Esse cabritinho – disse Emília – é como eu e o Marechal Floriano Peixoto. Nós três confiamos desconfiando. Lobo nenhum nos embaça*) ou em *A garça velha*¹⁵ (*Eu, quando me dão algum conselho, fico*

¹² Abordando a questão do leitor infantil das obras de Lobato, Regina Zilberman lembra que os ouvintes de Dona Benta são participantes e insatisfeitos, não se acomodam a soluções sacramentadas. Os meninos interferem no relato, mudam os finais, criticam os desempenhos e têm opiniões, ainda que, às vezes, equivocadas e preconceituosas. Socializa-se a função narrativa: o receptor é sempre um indivíduo ativo, cuja reação é decisiva para o transcurso do ato de narrar (ZILBERMAN, Regina. “Literatura infantil: livro, leitura, leitor”. In: *A produção cultural para criança*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1984, p. 110). Já Edmir Perroti, na mesma linha de Zilberman, acentua que as crianças reconheceram ali um discurso a que não estavam habituadas e que lhes restituía, ainda que no simbólico, aquilo que o mundo burguês lhes tirara: a participação (PERROTTI, op. cit., pp. 146-148).

¹³ LOBATO, op. cit., p. 8.

¹⁴ LOBATO, op. cit., p. 37.

¹⁵ LOBATO, op. cit., p. 50.

pensando comigo mesmo: “Onde é que está o gato?” Porque há sempre um gato escondido dentro de cada conselho); a referência a aspectos endêmicos da cultura verde-amarela em A raposa sem rabo¹⁶ (Há certos lugares aí pelo sertão em que todos os moradores ficam com papos enormes), quando relativiza, de forma irônica, o conceito de defeito (Um dia um viajante entrou na casa de uma família de papudos e viu na parede o retrato de um moço sem papo. “Quem é ele?” – perguntou. E a dona da casa respondeu: “Ah, esse é meu filho. Totonho, no tempo em que era defeituoso.” “E agora não é mais?” – perguntou o viajante. “Felizmente sarou”- respondeu a papuda. “Está já com o pescoço bem cheio, como o meu”- e alisou com a mão aquela papeira lustrosa...”); a constatação de uma realidade do interior rural do Brasil em O orgulhoso¹⁷ (-Pois a tábua é uma planta da família das tifáceas, muito comum aqui nos nossos brejos e de cujas folhas, compridas como espadas, a gente da roça faz esteiras - Ah, sei! É até uma planta muito importante – a mais importante de todas, porque a gente da roça só dorme em esteira. Mas eu não digo tábua, vovó, digo piri).

Ao publicar *Fábulas de Narizinho*, destaca da narrativa maior do *Sítio do Picapau Amarelo* tanto as fábulas da tradição grega e latina, quanto algumas fábulas oriundas do folclore brasileiro, escritas todas em linguagem de fácil compreensão para as crianças.¹⁸ Vale lembrar que Esopo, ao contar as fábulas, dirige-se ao povo em linguagem simples, com vocabulário típico de sua época, diferente da linguagem burilada e artificial das epopéias de Homero.

Um ano depois da edição dessa obra, a editora Monteiro Lobato & Cia.

¹⁶ LOBATO, op. cit., p. 26.

¹⁷ LOBATO, op. cit., p. 51.

¹⁸ MERZ, Hilda Junqueira Villela et al. *Histórico e resenhas da obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 42.

publica as narrativas desse texto com novo título, *Fábulas*, incluindo após o término da narração de cada fábula, os comentários das personagens do *Sítio*. A nova obra de Lobato obteve sucessivas edições. Nesta pesquisa, optou-se pela publicação de 1982, da Brasiliense, sob o título de Edição Centenário, em comemoração ao centésimo aniversário de nascimento do escritor.

Nos limites do encaixe narrativo do *Sítio do Picapau Amarelo*, as fábulas transpostas ao ambiente brasileiro, ainda que diferenciadas da adaptação de Bonsucesso e Coelho Neto, servem para perquirir a condição humana, superando o didatismo pragmático que historicamente as marcou.

Nas setenta e cinco fábulas,¹⁹ contadas pela personagem Dona Benta, que se torna narradora de uma outra ficção (ou “encaixada”), nos saraus acontecidos todas as noites na fazenda, o narrador da ficção primeira (ou “de encaixe”) completa cada fábula com as reflexões e críticas de Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde de Sabugosa, Tia Anastácia e da própria Dona Benta, suscitando as mais curiosas interpretações da fábula tradicional.

Para Monteiro Lobato, a intenção de optar pelas fábulas era antiga, conforme registra em sua carta a Godofredo Rangel, em 1916:

Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato-espíntas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um início do que nos falta. Como tenho certo jeito para impingir gato por lebre, isto é habilidade por talento, ando com idéias de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para iniciação de meus filhos.²⁰

¹⁹ Entre as setenta e cinco narrativas da obra *Fábulas*, Lobato, através da narradora Dona Benta, reivindica a autoria de duas: *O jabuti e a peiva*, e *O cavalo e as mutucas*, ainda que a última possa ser lida como adaptação da fábula que Esopo proferiu aos sâmios, citada por Aristóteles.

²⁰ LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2º Tomo. São Paulo : Brasiliense, 1951, p. 104.

Cabe aqui perguntar se Lobato conhecia as fábulas de Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto. O texto acima parece indicar o seu desconhecimento, pois refere-se apenas às traduções das fábulas e ao seu desejo de vestir à moda brasileira as velhas personagens das fábulas de Esopo e La Fontaine. Acrescenta, neste projeto, dois aspectos importantes: um de manter a forma *em prosa* e o outro de questionar as *moralidades*.

Monteiro Lobato mantém, de um lado, os elementos estruturais da fábula canônica e, de outro, questiona a mensagem moralizante por ela referida, ao adotar o mecanismo de encaixar uma narrativa, neste caso a fábula, dentro de outra narrativa distinta.²¹ Essa técnica permite a exploração metatextual, pois a superposição de planos, “que se fundem e se completam dentro da obra”, propicia às personagens discutirem, questionarem, protestarem e sugerirem “soluções que dão nova dimensão aos acontecimentos”²² e à moral das fábulas.

Serve de exemplo desse procedimento a fábula *O ratinho, o gato e o galo*,²³ diante de cuja narrativa Emília contesta, por considerar absurdo um ratinho farejar um gato, e Dona Benta defende o narrador, afirmando que as fábulas não observam rigor naturalista e, muitas vezes, apresentam um mundo às avessas para que a história faça sentido (...*os fabulistas não têm o rigor dos naturalistas e muitas vezes torcem as coisas para que a fábula saia certa*). Dessa forma, a percepção crítica da criança vai sendo construída de conformidade com a postura crítica das personagens do *Sítio*. Comprova-se esse procedimento, com a fábula *O olho do dono*, cuja história centra-se em um caçador que mata um filhote de veado, escondido em seu estábulo. A ação

²¹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 123-127.

²² CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. *A literatura infantil. Visão histórica e crítica*. 4. ed. São Paulo : Global, 1985, p. 44.

²³ LOBATO, op. cit., p. 35.

vil provoca a indignação das personagens Narizinho (*vermelha de cólera*), Emília e Pedrinho (*Todos estavam indignados com o tal dono*), motivando a atitude de linchar a fábula:

*E Emília teve uma idéia. Berrou:
-Lincha! Lincha essa fábula indecente!
Os outros acompanharam-na:
-Lincha! Lincha!...
E os três lincharam a fábula, único meio de dar cabo do matador do filhote de Bambi que estava dentro dela.²⁴*

Em *A cigarra e as formigas* (I-A formiga boa e II-A formiga má), a personagem Narizinho, corrige o fabulista, na defesa da formiga, o fabulista com comentários oriundos de dados informativos, colhidos no contexto cultural da história narrada pela fábula:

Esta fábula está errada – gritou Narizinho. Vovó nos leu aquele livro do Maeterlinck sobre a vida das formigas – e lá a gente vê que as formigas são os únicos insetos caridosos que existem. Formiga má como essa nunca houve. Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral.²⁵

Ao trazer o texto clássico para a perspectiva crítica da criança, Lobato estimula a percepção que a infância possui do mundo. A imaginação estabelece um circuito entre o ficcional e o real. Em *As aves de rapina e os pombos*, é possível comprovar a leitura transitiva que permite as idas e vindas entre a realidade e a fantasia, diante de cuja realidade Emília põe em relevo a ambigüidade humana, representada pelas palavras “compassivas” de Tia Anastácia (*Judiação, as malvadas matarem as pombinhas*) que, preocupada com a possível violência entre os animais, não atenta para a milenar matança de animais praticada pelos homens. A hipocrisia do homem admite o

²⁴ LOBATO, 1986, p. 39.

²⁵ LOBATO, 1986, p. 7.

sacrifício da fauna e da flora em nome da sobrevivência humana, mas critica a lei mítica de sobrevivência entre os animais:

- Houve mesmo essa guerra, Dona Benta? – perguntou tia Anastácia, que vinha entrando com um prato de pés-de-moleque ainda quentinhos. Judiação, as malvadas matarem as pombinhas...
Emília pôs as mãos na cintura.
- Que graça, esta assassina achar judiação águia matar pombas! Quem é que ontem torceu o pescoço do frango carijó? Quem é que a semana passada matou aquele leitãozinho?²⁶

Precursor de uma ética de situação na literatura infantil brasileira, Lobato, ao reescrever a fábula clássica, distancia-se do caráter maniqueísta que a impregna. Evita uma separação entre bem e mal, certo e errado ao adotar um relativismo questionador. Entretanto, em relação às ações dos animais/personagens, o cânone permanece consagrando o prêmio para o bem e o castigo para o mal.²⁷

Contudo, no *Sítio do Picapau Amarelo*, os questionamentos pertinentes às fábulas são organizados de tal sorte que cada personagem tenha a possibilidade de apresentar o julgamento pessoal das ações representadas na fábula. Às vezes, as personagens do *Sítio* apresentam uma paródia da moral implícita e explícita, da narrativa canônica. Monteiro Lobato encontra, assim, uma maneira de contestar os acontecimentos sociais e literários no Brasil de sua época.

Ao converter o sítio em metáfora do país,²⁸ Lobato desenha seu projeto *ideológico*. A personagem Emília, vista por muitos como o *alter ego* de Lobato, passa a ser a porta-voz da descrença do autor na condição humana alegorizada na fábula, configurando-se em personagem pólo em

²⁶ LOBATO, op. cit., p. 24.

²⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: história, teoria, análise*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 128.

²⁸ ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças*. São Paulo: Global Universitária, 1986, p. 67.

tensão dialética com as demais personagens. Em paralelo, a posição pedagógica do autor “se dissolve e se disfarça em diferentes vozes, num sistema em que cada uma corrige, modera e acrescenta algo à outra”.²⁹

O narrador de Lobato faz do humor (*A função do fraco é pagar o pato*) um instrumento de denúncia dos equívocos da sociedade moderna.³⁰ Em *O touro e as rãs*, tem-se a história de uma rã velha advertindo as rãs novas de que não devem rir da briga de dois touros, pois o *animalão surrado vem meter-se aqui em nosso brejo*, pisando sob os seus pés as rãs, que *tiveram de dizer adeus ao sossego*. As personagens do *Sítio*, no presente caso, Dona Benta, às vezes reforçam a *moralidade* da fábula (*É sempre assim: brigam os grandes, pagam os pequenos*):

- *É a lei da vida, minha filha. A função do fraco é pagar o pato. Nas guerras, por exemplo, brigam os grandes estadistas – mas quem vai morrer nas batalhas são os pobres soldados que nada têm com a coisa.*

- *Pagar o pato! Onde viria essa expressão?*

- *Eu sei – berrou Emília. Veio duma fabulazinha que vou escrever. “Dois fortes e um fraco foram a um restaurante comer um pato assado. Os dois fortes comeram todo o pato e deram a conta para o fraco pagar...”*³¹

A fala final da boneca Emília, ao parodiar a fábula clássica, reforça o humor de Lobato.

Conforme afirmação anterior, uma das propostas de Monteiro Lobato é de conduzir o pequeno leitor à reflexão sobre temas diante dos quais ele encontra obstáculos ao seu posicionamento. Em *O útil e o belo*,³² o narrador expõe a futilidade da milenar dúvida sobre o que é mais importante, a utilidade ou a beleza. Trata-se da fábula do veado à beira do rio, quando, mirando-se no espelho das águas, admite possuir formosos chifres que todos

²⁹ CHAGA, Antônio Marco. “Monteiro Lobato”. In: *Mais*. 5. caderno. São Paulo: Folha de São Paulo, 28 jun. 1998.

³⁰ Segundo Laura Sandroni, Monteiro Lobato é considerado introdutor do riso como arma crítica nos livros destinados à crianças no Brasil (Cf. SANDRONI, op. cit., p. 19).

³¹ LOBATO, op. cit., p. 17

³² LOBATO, op. cit., p. 24

os animais invejam, mas reclama da natureza por ter lhe dado pernas muita finas, muito compridas. De repente, o veado dispara ao ouvir o latido de cães, e embrenha-se na floresta. No decorrer da fuga pôde verificar a sabedoria da natureza dando-lhe mais pernas do que chifres. Então conclui que a natureza tinha sido sábia, as pernas finas mas velozes constituíam, apesar de toda a feiúra, sua maior segurança. Lobato lança mão do humor ao questionar os conceitos universais e imutáveis sobre beleza e utilidade:

-E que é, Emilia, que você acha melhor – perguntou Narizinho-: o útil ou o belo?

-Acho melhor os dois encangados, assim como uma espécie de banana inonha. Útil e belo ao mesmo tempo. Por que é que uma coisa útil deve ser feia? Não há razão.³³

Ainda, a respeito do questionamento sobre a dificuldade da criança diante de questões complexas é oportuno destacar o tema do autoritarismo que permeia as relações entre países na representação metafórica contida na fábula de predominância dramática, *Liga das nações*, na qual o gato-do-mato, a jaguatirica e a irara receberam convite da onça para constituírem uma aliança. A narrativa encerra-se com o Visconde de Sabugosa expressando seu posicionamento crítico relativo à ambigüidade das fábulas ao mostrar *que o mundo é dos fortes e que o único meio de derrotar a força é a astúcia*:

Essa da Liga das Nações, por exemplo. Os animais formaram uma liga, mas que adiantou? Nada. Por quê? Porque lá dentro estava a onça, representando a força de nada valerem os direitos dos animais menores.³⁴

O reconhecimento da ganância dos poderosos, metaforizados nessa e em outras fábulas, é traduzido pelo Visconde com a fala de Emília revestida de um amoralismo pragmático:

³³ LOBATO, op. cit., p. 24.

³⁴ LOBATO, op. cit., p. 58.

-Emília disse uma coisa sábia em suas memórias...
Que foi que eu disse? – perguntou Emília, toda assanhadinha e importante.
 -Disse que, se tivesse um filho, só lhe dava um conselho: “seja esperto, meu filho!”, Se não fosse a esperteza, o mundo seria duma brutalidade sem conta...³⁵

A ênfase concedida por Emília à esperteza humana objetiva realçar o pessimismo e a descrença nas autoridades governamentais. A esperteza pode não ser sinônimo de virtude, mas no modelo da ordem social vigente traduz-se em estratégia de sobrevivência:

Lobato prefere instruir e educar intelectualmente a edificar moralmente. A sua visão darwiniana do mundo o impedia de pregar a bondade; antes o compelia a ensinar a astúcia, a esperteza, o valor da inteligência e a necessidade de coragem para que os seres humanos sobrevivam e (se) desenvolvam.³⁶

Nas reflexões sobre *O lobo e o cordeiro*, Dona Benta aproveita a ocasião para inserir uma indagação metaficcional pertinente ao conceito de fábula, obtendo respostas de todas as personagens e o fechamento da questão por Emília, ao considerar essa fábula metáfora de todas as outras:

-Seria a fábula do Lobo e o Cordeiro girando em redor do sol que nem planeta, com todas as outras fábulas girando em redor dela que nem satélites – concluiu Emília, dando um pinote.³⁷

O narrador encerra o último texto das *Fábulas* com o registro da atitude do adulto a respeito da validade ideológica da fábula: “Dona Benta calou-se, pensativa”.³⁶ O silêncio e a reflexão do adulto, na figura emblemática de Dona Benta, finda por proporcionar às personagens infantis do *Sítio do Picapau Amarelo* a oportunidade de, através da fábula, conhecer o mundo das idéias e o comportamento humano, e de modificar esse último, se necessário. A leitura dessa fábula permite reconhecer que a expressão maior da liberdade

³⁵ LOBATO, 1986, p. 48.

³⁶ LOBATO, 1986, p. 58.

³⁷ BARBOSA, op. cit., p. 86.

³⁸ LOBATO, id. ibid.

individual passa pela conquista da identidade social da criança.

As fábulas em Monteiro Lobato, além da dimensão ética de narrativa moralizante, perpassam, também, a estética literária, ao consagrar a linguagem cotidiana e coloquial através da qual pode-se reconhecer as marcas do discurso oral. Também o autor assume os procedimentos de adequação do discurso narrativo ao seu destinatário, defendidos pela estética do Modernismo,³⁹ adotando um discurso narrativo que pode ser lido e compreendido pelas crianças. Na fábula *A assembléia dos ratos*, Dona Benta explicita e separa as duas literaturas: a acadêmica, distanciada do povo, e a literatura *sem aspas*, de boa qualidade:

- Meu filho, há duas espécies de literatura, uma entre aspas e outra sem aspas. Eu gosto desta e detesto aquela. A literatura sem aspas é a dos grandes livros; e a com aspas é a dos livros que não valem nada. Se eu digo: "estava uma linda manhã de céu azul", estou fazendo literatura sem aspas, da boa. Mas se eu digo: "Estava uma gloriosa manhã de céu americanamente azul", eu faço "literatura" da aspada – da que merece pau⁴⁰.

Essa busca do tom coloquial, ao privilegiar os recursos da oralidade, acentua o paralelo crítico com a linguagem erudita e parnasiana, presente nos textos de Coelho Neto e ausente nos textos de Monteiro Lobato. Contudo, deve-se levar em consideração a distância que separa os dois escritores que, mesmo contemporâneos, um era velho e outro, moço. O tom coloquial e a linguagem do cotidiano referidos aqui podem ser comprovados em *O galo que logrou a raposa*, que reproduz a fábula clássica de La Fontaine *O galo e a raposa*. Nela Lobato usa de forma consciente o tratamento "tu", quando a gramática exige "você":

³⁹ O Modernismo, segundo João Luiz Lafetá, rompeu com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder; impelido pelo processo de industrialização, de urbanização e de crescimento da consciência cultural brasileira, o Modernismo destruiu as barreiras da linguagem "oficializada", acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular (Cf. LAFETÁ, op. cit., p.13).

⁴⁰ LOBATO, op. cit., p. 17.

-Pilhei a senhora num erro! – gritou Narizinho. A senhora disse: “Deixe estar que já te curo!” Começou com Você e acabou com Tu, coisa que os gramáticos não admitem. O “te” é o do “Tu” não é do “Você”...

-Muito bem. Gramaticalmente é assim, mas na prática não é. Quando falamos naturalmente, o que nos sai da boca é ora o você, ora o tu – e as frases ficam muito mais jeitozinhas quando há essa combinação do você e do tu. Não acha?

-Acho, sim, vovó, e é como falo. Mas a gramática...

-A gramática, minha filha, é uma criada da língua e não uma dona. O dono da língua somos nós, o povo – e a gramática o que tem de fazer é, humildemente, ir registrando o nosso modo de falar. Quem manda é o uso geral e não a gramática...⁴¹

Assim, utilizando-se das personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, numa espécie de “mesa redonda” sobre a fábula clássica, Monteiro Lobato consegue tematizar, em linguagem acessível ao leitor criança, algumas das contradições que marcam o homem. Porém, não esquece de priorizar o maior de todos os ideais: a liberdade, cuja temática é explicitada no comentário de Dona Benta à fábula *O cão e o lobo*:

-Pois o segredo, meu filho, é um só: liberdade. Aqui não há coleiras. A grande desgraça do mundo é a coleira. E como há coleiras espalhadas pelo mundo!⁴²

A riqueza da fábula transposta à cultura brasileira por Lobato reside neste recurso inovador: a racionalidade justapõe-se à fantasia.


⁴¹ LOBATO, op. cit., p. 19.

⁴² LOBATO, op. cit., p. 29.

3.A fábula e a “desconstrução” em Millôr Fernandes

*Muitos e muitos séculos antes de
Esopo já havia lobos vestidos na pele de cordeiros:
muito tempo antes do homem se organizar em
Estados já existiam lobos tiranos proibindo
carneiros de beber de sua água;
o homem ainda não tinha inventado
as cidades quando raposas finórias e sem escrúpulos
arrancavam queijos do bico de corvos ingênuos.
E quando o último homem estiver apertando
o último botão atômico
ainda haverá sapos coaxando nos pântanos,
cantando as glórias e a sedução do lodo.
Falei, bicho, falei.*

Millôr Fernandes



O texto de Millôr afirma a antiguidade das fábulas e de suas personagens, e profetiza a sobrevivência dos animais em consequência da loucura humana, *quando o último homem estiver apertando o último botão atômico.*

Mas quem é esse pensador brasileiro que atende pelo nome de Millôr Fernandes? Bem melhor do que uma tentativa de resposta, vale dar espaço a um trecho da *autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio* desse escritor que se declara *sem estilo*:

Nasci pequeno e cresci aos poucos...Nasci no Méier, aos nove anos de idade, onde é que já ouvi isso?...Sou como toda gente. Já me lembro: estudei na Escola Enes de Sousa, no Méier, onde, depois, fundei a Universidade do mesmo nome. Mas meus cursos maiores são de rua, (e uma ou outra estrada), com seus currículos vitais de malandragem e medo...Venho, em linha reta, de espanhóis e italianos. Dos espanhóis herdei a natural tentação do bravado, que já me levou a procurar colorir a vida com outras cores: céu feito de conchas de metal roxo e abóbora, mar todo vermelho, e mulheres azuis, verdes, ciclames. Dos italianos que, tradicionalmente, dão para engraxates ou artistas, eu consegui conciliar as duas qualidades, emprestando um brilho novo ao humor nativo... Apesar da escola, sou basicamente, um autodidata. Tudo o que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer dos meus trabalhos... Em suma: um humorista nato. Muita gente, eu sei, preferiria que eu fosse um humorista morto, mas isso virá a seu tempo. Eles não perdem por esperar.¹

Escritor autodidata e humorista nato, começou sua carreira de desenhista aos dez anos, com um desenho publicado em *O Jornal*, e de jornalista na década de quarenta, em *O Cruzeiro*, tendo exercido várias atividades nesse semanário por mais de duas décadas. Iniciou, também, sua carreira de escritor nessa revista, sob o pseudônimo de Vão Gogo, como responsável por uma seção humorística de duas páginas (*Pif-Paf*), que lhe proporcionou reconhecimento nacional. Em 1963, foi, sem qualquer conhecimento antecipado ou “aviso-prévio”, despedido do *Cruzeiro* em consequência da publicação do encarte *A verdadeira história do paraíso*. Com um grupo de humoristas, entre os quais estavam incluídos Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) Jaguar e Ziraldo, fundou, em 1964, a revista

¹ FERNANDES, 1978, pp.10-11.

semanal *O Pif-Paf*. Contudo, as circunstâncias “contextuais da época” impediram que a publicação sobrevivesse aos oito números iniciais. Na década de setenta, Millôr passou a fazer parte de um outro semanário, *O Pasquim*, porém sua participação nesse jornal humorístico não foi muito longa. Na mesma década, começou a escrever na revista *Veja*, produzindo uma seção de humor nominada de *Millôr*. Nas últimas décadas, atuou na revista *Isto é*, no *Jornal do Brasil* e, atualmente, responde pela contracapa do suplemento *Mais*, publicação dominical da *Folha de São Paulo*.

Os estudiosos de Millôr destacam o caráter plural do seu fazer artístico que acumula, ao mesmo tempo, as funções de escritor, cronista, desenhista e humorista. Vale lembrar que, na condição de escritor, sua produção literária percorre gêneros dos mais variados, incluindo peças teatrais, poesias de natureza lírica e satírica, Hai-Kais, crônicas, máximas e fábulas. Apesar de ser mais conhecido como humorista, Millôr prefere a denominação de escritor, pois, segundo ele “ninguém é humorista o tempo todo”.²

O *riso e o risível* encontram um espaço privilegiado em seu fabulário. Desde a primeira publicação em livro de suas fábulas, na década de setenta, Millôr reúne mais de uma centena dessas narrativas em três obras: *Fábulas fabulosas* (1973), *Novas fábulas* (1978) e *Eros uma vez* (1987). As fábulas que constituem esses livros foram recolhidas em sua grande maioria na produção jornalística do autor. O procedimento de coleta de textos configurados em revistas e jornais e, posteriormente, publicados em livros é uma constante em Millôr Fernandes.

² FERNANDES, acervo Internet

Antes de proceder à leitura de algumas das fábulas millorianas, cabe registrar duas particularidades desses textos: uma vinculada à destinação de sua produção fabulística e outra à ilustração de seus textos.

Para quem Millôr Fernandes escreve suas fábulas? Embora afirme-se que a obra *Fábula fabulosas* seja “o livro mais citado em quase todos os livros de ensino do português e, por conseqüência, um dos mais conhecidos dos jovens letrados do país”,³ não foi pensando no público infantil que o fabulista escreveu seus textos. Em postura diferente a Coelho Neto e Monteiro Lobato, cujos fabulários são destinados ao leitor de pouca idade, Millôr mostra-se contrário a quaisquer tentativas de doutrinação da criança, pois em sua concepção “tentar ‘formar’ o caráter de uma criança é a única violência que não tem perdão e merece a pena de morte”.⁴ Essa destinação não se esgota na dedicatória, mas ela revela a identidade do leitor ideal, que é “alguém ainda passível de sedução pela fábula”:

Na série das fábulas de Millôr, as dedicatórias apresentam-se variadas, quer na sua destinação individual ou coletiva, quer no desvelamento do dedicador, ou, ainda, na manipulação da leitura textual. Em *Fábulas fabulosas*, a dedicatória inscreve-se na primeira e na última das variantes apontadas. Já em *Novas fábulas fabulosas*, ela é substituída por um precioso exercício de auto-ironia: a ‘apresentação’, que ilustra a segunda alternativa, ou seja, a revelação do autor... O último livro de fábulas, *Eros uma vez*, foi organizado de forma diferente dos dois anteriores: sem a dedicatória que revela o destinatário nem a que desvela o dedicador...Aqui, Millôr assume a atitude socrática de recusar-se a ‘ensinar’ os seus leitores antes da leitura, preferindo deixá-los encontrar por si mesmos as soluções no processo de ler.⁵

Um outro aspecto que particulariza a fábula milloriana funda-se no uso de ilustrações paratextuais, em geral, o desenho humorístico e, em

³ FERNANDES, 1973, op. cit., p. 135.

⁴ FERNANDES, Millôr. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973, p.24.

⁵ ORTIGA. op. cit., pp.164-165.

particular, a caricatura. A técnica de “rir e ferretar por meio do desenho” parece ser antiga, como registra Monteiro Lobato, acrescentando ser a caricatura uma “maldade velha que nasceu quando o animal que ri farejou no repuxo dos músculos faciais um meio de matar moralmente” e concluindo que em nada “estampa melhor a alma de uma nação, do que na obra de seus caricaturistas. Parece que o modo de pensar coletivo tem seu resumo nessa forma de riso”.⁶

A caricatura avizinha-se do grotesco, lembra Wolfgang Kaiser, como reprodução de uma realidade deformada pelo exagero das desproporções.⁷ Em 1973, quando o país ainda estava sob a censura do regime militar, Millôr justificava a caricatura: “O tirano pode evitar uma fotografia. Não pode impedir uma caricatura. A mordação aumenta a mordacidade”.⁸

As considerações de Lobato sobre a caricatura podem ser aplicadas ao desenho humorístico de Millôr. Cabe aqui a observação que entre os brasileiros apenas Lobato e Millôr utilizam ilustrações nas fábulas; porém, enquanto o primeiro tem suas fábulas ilustradas pelo desenhista Manoel Victor Filho, a ilustração das fábulas millorianas é de autoria do próprio escritor. Observa-se, além disso, que a ilustração em Lobato segue o padrão europeu. Em *fábulas fabulosas*, as personagens são desenhadas de maneira diversa das ilustrações presentes nas edições das fábulas tradicionais.

Em relação à ideologia das fábulas, o autor declara, em *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*, que “não há sabedoria, conceito (ou

⁶ LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jéca Tatu*. São Paulo : Brasiliense, 1967, pp. 3-7.

⁷ Ainda sobre a presença da caricatura no âmbito do grotesco, Kaiser sustenta ela tornou-se o centro de uma nova estética: do característico (Cf. KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco*. Buenos Aires : Nova, 1957, p. 31).

⁸ FERNANDES, 1973, op. cit., p. 33.

preconceito), definição ou verdade, por mais popular, estabelecida ou definitiva que seja, que não admita reexame e uma nova interpretação”.⁹ Sob esse prisma, as “verdades consumadas” e veiculadas pelas fábulas canônicas passam a admitir novas perspectivas nas fábulas millorianas. Nelas constata-se a busca de um “olhar sempre de vários ângulos”, de uma “percepção mais exata possível”, e do pensamento de que “tudo é relativo”, até a “relatividade absoluta”¹⁰ que parece ser a base ideológica do humor e da sátira, presentes nas fábulas de Millôr Fernandes.

A fábula de Millôr rompe convenções sociais, viola regras estéticas e questiona a essência humana e o seu valor, sob a ótica subversiva do satírico e do humorístico, pois as fábulas “não são procedimentos exclusivos do satírico; elas podem ocorrer também no multifacetado universo do humor”.¹¹ O narrador milloriano faz do corpo narrativo da fábula o alvo de uma “desconstrução” de cunho satírico e faz da moralidade tradicional o objeto de uma inversão de cunho humorístico. Como observa Northrop Freye,¹² o satirista comumente trabalha em uma linha de *alta moral*, ao selecionar os *absurdos* da sociedade, pois esse *ato de seleção* é um *ato moral*. Em outras palavras, todo satirista, inclusive o próprio Millôr, é um moralista, mesmo que *às avessas*.

Assim, as narrativas de Millôr Fernandes constituem-se em uma crítica satírica aos valores da sociedade humana, alegorizados pelo texto, e à fábula canônica, pela “desconstrução” de seu corpo narrativo, pela característica de as histórias de animais e homens, transpostas à realidade

⁹ FERNANDES, 1973, op. cit., p.12.

¹⁰ FERNANDES, 1973, op. cit., p.12.

¹¹ ORTIGA, op. cit., p.155.

¹² FREYE, Northrop. “The mythos of winter: irony and satire”. In: *Satire: modern essays in criticism*. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971, p. 155-178.

social brasileira, constituírem-se numa narrativa grotesca, o que faz dele um fabulista contemporâneo. Por outro lado, Millôr imprime à *moralidade* uma nova dimensão de “moral”, caracterizada pela inversão do exemplo veiculado no *distico moralizante* do cânone, atitude que também faz dele, apesar de sua negação, um moralista contemporâneo.

Quando se lança um olhar crítico sobre essa parte paratextual da narrativa da fábula, a *moralidade*, defendida como a *alma* dessa composição, constata-se que o fabulista brasileiro produz sempre um impacto desconcertante. Esse procedimento pode ser exemplificado com *A galinha dos ovos de ouro*, em cuja versão Millôr destrói a *moralidade* clássica (*Deve-se ficar contente com o que se tem e evitar a cobiça insaciável*)¹³ e constrói, no inverso, uma moralidade moderna (*Cria galinhas e deita-te no ninho*).¹⁴

As fábulas de Millôr, apesar de conservarem os elementos estruturais das narrativas de Esopo, Fedro, La Fontaine, para citar os europeus mais conhecidos, e de Anastácio Luís do Bomsucesso, Coelho Neto e Monteiro Lobato, para mencionar os brasileiros mais citados, “delas se distanciam pelo tratamento especial que o escritor imprime às suas *fábulas fabulosas*”:

O que singulariza a fábula milloriana é o aproveitamento paradoxal da tradição. As ações de acrescentar, escolher, ocultar, deformar e transformar são inerentes à criação artística, porém, Millôr imprime às suas fábulas um caráter “particular”, capaz de conferir-lhes uma posição ambivalente, pois elas não copiam os padrões canônicos das fábulas, mas criam uma realidade nova. É uma leitura que se processa sobre outra leitura, não copiando nem a substituindo integralmente, mas criando e recriando, a partir dos modelos canônicos da fábula, uma outra realidade, mantendo, porém, as linhas gerais de sua estratégia satírica.¹⁵

¹³ FERNANDES, op. cit., 1973, p. 90.

¹⁴ ESOPPO, op. cit., p. 158.

¹⁵ ORTIGA, op. cit., p.156.

Com efeito, nada parece refletir de forma tão aguda o ataque de Millôr à ordem social e política estabelecida do que seus textos em forma de fábula. A estratégia milloriana pretende questionar tanto a estratificação do comportamento humano quanto a estratificação dos valores tradicionais da sociedade, ambas sob a ótica subversiva do humor e da sátira. E, em paralelo, subverte o espaço e o tempo do texto fabulístico canônico.

Entendida como uma estrutura alegórica, representação de uma realidade humana e social contemporânea brasileira, a fábula de Millôr constrói *às avessas* uma outra situação fabulística. Para ilustrar essa proposta, faz-se um paralelo entre Esopo e Millôr, com *A raposa e as uvas*, constante na obra milloriano *Fábulas fabulosas*.

A narrativa do fabulista grego, caracterizada pela brevidade, talvez seja a camuflagem de uma crítica aos aspectos negativos da sociedade grega da época de Esopo, sinalizando, entre outros vícios humanos, a ambição e alegorizando a fragilidade da natureza humana através da raposa:

Uma raposa faminta, ao ver cachos de uva suspensos em uma parreira, quis pegá-los, mas não conseguiu. Então, afastou-se dela, dizendo: "Estão verdes".

Assim também, alguns homens, não conseguindo realizar seus negócios por incapacidade, acusam as circunstâncias.¹⁶

Millôr Fernandes, por sua vez, processa uma mudança estrutural no paradigma clássico, quer pelo acréscimo de elementos (uma pedra), quer pela inversão da mensagem moralizante. Verifica-se na versão de La Fontaine que a mensagem expressa-se pela repetição da fala da raposa (*Estão verdes... já vi que são azedas, duras...*) e pela voz autoral manifestada na pergunta (*Adiantaria se chorasse?*).¹⁷

¹⁶ ESOPPO, op. cit., p. 25.

¹⁷ LA FONTAINE, op. cit., p. 211.

O fabulista brasileiro propõe uma nova abordagem ao texto canônico:

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas maravilhosos, uvas grandes, tentadoras. Armou o salto, retesou o corpo, saltou, o focinho passou a um palmo das uvas. Caiu, tentou de novo, não conseguiu. Descansou, encolheu mais o corpo, deu tudo o que tinha, não conseguiu nem roçar as uvas gordas e redondas. Desistiu, dizendo entre dentes, com raiva: "Ah, também, não tem importância. Estão muito verdes". E foi descendo, com cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos de uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente as uvas estavam verdes!

MORAL: *A frustração é uma forma de julgamento tão boa como qualquer outra.*¹⁸

Millôr, ao suscitar o elemento paródico, tão inerente à forma satírica,¹⁹ frustra as expectativas do leitor habituado ao texto clássico. À ruptura, aliam-se as imagens da jocosidade (*fome de quatro dias e gula de todos os tempos*) e do ridículo (*Não tem importância. Estão muito verdes*). Ao focar a sátira como sinfonia do contraste, Ângela Maria Dias²⁰ lembra que a dissonância constitui o termômetro da sátira, oscilante entre a burla mais explícita, a farsa mais grosseira e a ironia mais refinada.

Além das diferenças estilísticas, ocorridas ao longo do texto, o rompimento com a tradição narrativa instaura-se, também, com a presença de um novo elemento, já apontado, a pedra. "No meio do caminho tinha uma pedra", afirma o poeta Drummond,²¹ como metáfora de obstáculo

¹⁸ FERNANDES, op. cit., 1991, p. 116.

¹⁹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989. A autora define paródia como "repetição com diferença", mas distingue a paródia irônica da satírica; a primeira está isenta de um julgamento negativo; a segunda é depreciativa, pois visa ridicularizar o texto parodiado.

²⁰ DIAS, Ângela Maria. *Sátira: a sinfonia do contraste*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 61, 1981, p. 29.

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. "No meio do caminho". In: *Reunião*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 12.

intransponível. Já em Millôr, a pedra se converte em um objeto-solução. Dessa forma, a introdução do episódio da pedra permite uma expansão narrativa diferente do modelo clássico e altera a intencionalidade metafórica.²² O conflito – síntese dos mandamentos da fábula canônica – permanece, porém Millôr transtorna a apreensão habitual ao dar existência a uma raposa muito mais esperta (*empurrou a pedra...trepou na pedra...*) que a raposa da fábula de Esopo. Laurent Janny acentua: “a intertextualidade financia sua própria subversão”,²³ como ocorre nessa fábula.

É o próprio Millôr Fernandes quem justifica esse recurso formal:

Os problemas devem ser aprofundados e levados sempre um passo adiante do ponto em que (os) deixou a geração anterior. Na fábula da raposa e das uvas você não deve aceitar o final de Esopo admitindo a frustração da raposa. É fundamental verificar se as uvas realmente estavam verdes.²⁴

Essa proposta conduz o leitor a um outro ângulo da questão, o fato de as uvas poderem estar verdes. E, dessa maneira, para o fabulista, o não endossar o conselho da fábula canônica (*Assim também, alguns homens, não conseguindo realizar seus negócios por incapacidade, acusam as circunstâncias*) passa a ser a chave para o esvaziamento da moral perpetuada nela. A nova “moral” torna-se instrumento de provocação satírica. O fabulista zomba do imperativo proposto pelo texto clássico. Na verdade, a

²² Outro fabulista brasileiro contemporâneo, Eneo Theodoro Wanke, cuja obra - *Fábulas* - contém 120 narrativas, combina os mesmos traços de “desconstrução” da fábula clássica: “*A raposa, com fome tremenda em que estava, não conseguiu caçar nada naquele dia. Eis senão quando topou com uma parreira carregada. Uvas brancas? Nem quis saber. Avançou nas uvas e se regalou. À noite, começaram os problemas intestinais. E, enquanto curtia terrível dor de barriga, sentada no vaso branco (raposa de fábula usa vaso branco), concluiu, melancólica: - Aquelas uvas estavam é verdes!*” (WANKE, Eneo Theodoro. *Fábulas*. Rio de Janeiro : Plaquette, 1993, p. 123).

²³ JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Poética*, n. 27. Coimbra : Almedina, 1979, pp. 44-45.

²⁴ FERNANDES, Millôr. *Livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973, p. 16.

implosão e o questionamento do teor moralizante, no “corpo” e na “alma” da fábula canônica, revivem o mundo carnavalizado de que trata Mikhail Bakhtin²⁵ e ao mesmo tempo apresenta-se como um texto característico da retórica pós-moderna.

Millôr, em *Na hora de ratificar*,²⁶ parodia outra fábula canônica – *A deliberação tomada pelos ratos* –,²⁷ visando satirizar as turbulências da democracia brasileira. Enquanto o fabulista francês sintetiza o corpo narrativo no quarteto final em que relaciona a atitude dos ratos ao comportamento do homem, em particular, aos conselheiros da corte francesa da época (*deliberar, deliberar...//Conselheiros, existem vários;//mas quando é para executar,//onde estarão os voluntários?*), em Lobato a mesma fábula – nominada *A assembléia dos ratos* –²⁸ fecha-se com a moralidade “Dizer é fácil: fazer é que são elas!”. A fábula de Millôr Fernandes, ao partir da intertextualidade com o texto clássico, envereda por um caminho próprio:

Foi difícil, dado um individualismo inato, mas, afinal, depois de muitas parlamentações ocasionais e parciais, houve a grande reunião da rataria. Havia problemas graves, urgentes e coletivos a tratar. Um deles, claro, era como lidar com a prepotência cada vez maior do inimigo comum e maior: o Gato. Antes mesmo de aberta a sessão, alguém gritou: “Senta! Senta!”, embora ninguém estivesse de pé, mas numa reunião dessas há sempre a necessidade de uma afirmação de personalidade.

A postergação do assunto-chave da assembléia de como vigiar o gato é intencional. A fuga do paradigma clássico pode simbolizar o clima político brasileiro no final da década de 70 (lembra-se que *Novas fábulas fabulosas* foi

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 57.

²⁶ FERNANDES, op. cit., 1978, pp. 100-111.

²⁷ LA FONTAINE, op. cit., pp. 134-135.

²⁸ LOBATO, op. cit., p. 18.

publicado em 1978). A estratégia de vencer o *gato* (leia-se ditadura militar), temática central das assembléias sindicais dos metalúrgicos do ABC paulista, é satirizada pelo fabulista, ao parodiar o discurso dos líderes sindicais (*era necessário que todos se tratassem de camaradas*) e ao retomar, em paralelo, o fio da narrativa tradicional. Observa-se, ainda, que a fala das personagens millorianas, quase sempre animais, responde com adequação ao recurso de “desconstrução” da fala das personagens canônicas:

Iniciados os trabalhos, colocou-se primeiro a questão filosófica do ratocentrismo, para combater a petulância do homem que faz do mundo uma coisa homocêntrica: Vivem reclamando, irmãos, que estamos nos multiplicando demais, já existem quatro ratos para cada homem e esquecem nosso terror de saber que já existe um homem pra cada quatro ratos. Temos que lutar por um mundo ratocêntrico”. Outro ratão se ergueu e declarou que era preciso uma determinação da idade em que pintos podem ser comidos, pois os ratos estavam sendo acusados de genocídio nos galinheiros, o que não era bom pra imagem dos roedores. Logo em seguida levantou-se uma rata e declarou que era necessário que todos se tratassem de ‘camaradas’ e não falassem em ‘ratos’ e ‘roedores’, palavras discriminadoramente machistas. Ao que um dos machistas retrucou que quando se vê um rato grande todo mundo chama logo, discriminadoramente, de ratazana, fazendo a aparteante calar o bico, i. e., o focinho. O moderador da discussão disse que estavam se desviando do assunto, que era: como deter o avanço cada vez mais feroz do inimigo Gato. “Proponho uma solução clássica”, disse um camundongo. “Amarramos um guizo no pescoço do Gato”. E antes que alguém o ridiculariza-se ajuntou: “Sei que isso já foi ridicularizado nas fábulas, mas tenho uma solução comprometida: entrei em contacto com nosso velho aliado, o Cão, e ele está disposto a amarrar o guizo no gato pra nós, desde que...” No momento exato em que ele dizia isso, o Cão e o Gato entraram no porão em que estavam os ratos e obstruíram as saídas com o corpo.

O rato *moderador* mostra-se conhecedor do acontecido no texto clássico (*Sei que isso já foi ridicularizado nas fábulas*), porém, isto é apenas um artifício para atualizar a narrativa. O que interessa é a inserção de uma nova personagem, o cão, ausente na fábula de La Fontaine e de Lobato:

O cão latiu: “Bom, bom; eu disse que ajudava, desde que fosse uma decisão democrática. Mas vocês esqueceram justamente de nos convidar, a mim e ao Gato, de modo que resolvi me filiar ao partido dele. Sugiro, dada, inclusive, a evidente minoria em que estamos, que se ouça pelo menos a proposta do gato”.

Ao transpor a narrativa de La Fontaine à realidade do Brasil, Millôr, além da referência às assembléias populares, parece retratar o panorama caótico que se instala no campo das siglas partidárias com o advento do pluralismo político. A suposta liberdade político-partidária é assemelhada à atitude do gato ao conceder *opção de escolha* aos ratos.

Ao contrário da fábula clássica que assinala o *triste final* de uma bela *idéia*, a narrativa de Millôr apresenta um final feliz *às avessas*, quando *os ratos, vendo que não havia saída, votaram todos* a favor do gato:

O Gato, modesto, propôs apenas que, antes de qualquer coisa, se chamasse uma firma especializada, e se fizesse uma desratização ali no porão. Os ratos então, vendo que não havia saída, votaram todos com o Gato.

MORAL: *ou bem você é rato ou é democrata.*

O fabulista ridiculiza, na *moralidade*, a suposta liberdade concedida aos ratos. Para os “roedores” como para os brasileiros, não há outra opção: ou se é a favor ou se é contra a democracia. Na verdade, o conteúdo metafórico dessa e de outras fábulas de Millôr pinta um quadro hilariante de uma cúpula política desvairada e de um povo abandonado ao seu próprio destino, pressupondo um leitor que capta a metaforização na fronteira do humor e da sátira.

Desse modo, sacraliza o passado pelo uso de uma espécie literária milenar, a fábula, e, em paralelo, desacraliza-a pela “desconstrução” do corpo narrativo tradicional e pela inversão da moralidade canônica. Millôr Fernandes imprime em suas fábulas a feição atualizada da fábula clássica.

Para Jonathan Culler,²⁹ a “desconstrução” tem sido apresentada de intelectual, modo de leitura. Em Millôr há uma intersecção desses

²⁹ CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 79-121.

posicionamentos, em especial dos dois últimos, pois a “desconstrução” da fábula canônica torna-se um método político de narrar e de ler, servindo para questionar os sistemas de governo e as ideologias.

Em sua possibilidade satírica, a fábula possui uma relação com as questões políticas e, ao pretender influir de forma oblíqua na condução da vida pública, define-se como uma espécie literária politicamente engajada. Flávio Kothe, seguindo uma linha de interpretação marxista, vê na *moralidade* das fábulas um “gesto semântico de natureza política, uma vez que toda obra é resultante e ao mesmo tempo participa do conflito - por natureza de caráter político, inclusive quando se procura negá-lo - entre relações e forças de produção”.³⁰

Quando Hodgart³¹ descreve o ambiente propício para a sátira de cunho político, identifica-o com os dois inimigos da liberdade humana que marcham sempre juntos: a tirania e a intolerância. Qualquer tipo de crítica aos tiranos causa-lhes desconforto, pois temem o alcance dessa arma.

Para exemplificar essa tendência satírica, cujo tema nasce da fonte política, veja-se *O despertar das minorias*, extraída do terceiro livro de fábulas de Millôr, o *Eros uma vez*:

Numa ilha da Indonésia(são 13.746) havia muitos, muitos ratos. Mas eles se sentiam muito, muito ameaçados, porque já havia um homem para cada quatro ratos-1-. Então um deles teve uma idéia genial:

- Vamos dar início a uma peste!

- Peste é o fino - disse outro rato -, mas qual?

- Bubônica, claro, idiota! - respondeu o rato criativo já com raiva-2-.

Mas, vazada a intenção dos ratos, o poder dominante não ficou inerte. Os marajás-3- das ilhas resolveram contratar o serviço de cem mil gatos estrangeiros-4- para exterminar os ratos. Mas como esses países são muito-5-corruptos, chegaram apenas dez mil hamsters que nem te ligo pra

³⁰ KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986, p. 90.

³¹ HODGART, op. cit., 1969, p. 172.

ratos, de modo que continuaram vivos e pestilentos e os hamsters se constituíram num novo problema-6-. Depois de cem conferências-7- e mil grupos de trabalho-8- o governo resolveu importar cinquenta mil cães pra acabar com os gatos, já que, oficialmente, o país tinha agora um problema de gatos e não hamsters-9-. Desta vez, claro, em vez dos cães, que o governo encomendou da China-10- por US\$ 1.000.000.000, chegaram vinte mil sapos, pois o intermediário resolveu tirar umas férias nas Bahamas levando US\$ 900.000.000-11-. Os sapos, encarregados de eliminar gatos que só conheciam de nome e vendo à sua frente hamsters, que conheciam por sofisticação cultural, deram uma de vacas - foram pro brejo. O governo, às voltas agora com ratos, hamsters e sapos, resolveu importar trinta mil cobras pra eliminar os cachorros, última importação oficial, e, depois de etcétera, etcétera, etcétera (leia processo de corrupção acima), acabou chegando no heliporto da capital apenas um elefante de segunda mão. Desta vez, assim que o elefante chegou, já estava cercado por uma gigantesca horda de ratos cujo porta-voz lhe perguntou à queima-roupa: “O que é que você veio fazer aqui, seu paquiderme?”

E o elefante, que tem uma memória extraordinária, mas é muito Tancredo em seu comportamento, responde na bucha: “Sabe que eu não me lembro?”³²

É fácil constatar que a fábula inicia-se com uma marca geográfica de distanciamento e imprecisão - ilha da Indonésia - ao situar a narrativa em uma entre as 13.746 ilhas dessa região, porém, Millôr logo traçará paralelos contextuais que não deixarão dúvidas sobre a sociedade satirizada. A caricatura da situação política do Brasil é acentuada com uma indagação na última nota paratextual: “*Sabe que a Indonésia está me saindo igualzinha a um país que eu conheço?*”. Aliás, as notas paratextuais de *O despertar das minorias* explicitam de uma forma objetiva a verve satírica de Millôr. Na quinta nota, por exemplo, zomba dos níveis de corrupção no país: “*Eu disse muito. Todos os países são corruptos*”. Essa narrativa, caracterizada pelo teor satírico de cunho risível, faz interagir as personagens com o mundo político alvejado por Millôr: a Nova República. Tudo nessa fábula denuncia

³² FERNANDES, op. cit., 1987, p. 111.

os mandos e os desmandos do governo José Sarney. Para facilitar o reconhecimento da sociedade brasileira como objeto da sátira, Millôr afirma, em outra nota em pé-de-página do texto, que a cada dia é mais perigoso lidar com as minorias, sobretudo quando são em maior número. Mas que “minorias” são essas que possuem um número maior que as “maiorias” e ao mesmo tempo não são consideradas pelo poder?

As leituras das fábulas millorianas, até aqui efetuadas, deixam evidentes, sob os ângulos metodológicos propostos, a indignação do fabulista brasileiro. Comprova-se, além disso, que as fábulas de Millôr que parodiam as narrativas clássicas são motivadas por uma intencionalidade satírica e zombam ora dos ensinamentos moralizantes, ora dos vícios do homem, ora, ainda, da organização da sociedade humana.

A respeito da reflexão e do aprofundamento de problemas humanos, tematizados na fábula de Millôr, vale a proposta do autor de levar qualquer problema “um passo adiante do ponto em que a deixou a geração anterior”.³³ Para o fabulista-satírico o que importa é substituir a aceitação passiva pela dúvida a respeito de todas as certezas: “Devemos rever tudo, pois estamos certos de que mais vale um pássaro voando do que dois na mão, cão que ladra só não morde enquanto ladra e o cavalo dado deve-se olhar os dentes com atenção redobrada”.³⁴ O conselho dado ao filho, Hélio Fernandes, em 1972, reforça essa proposta: “Todas as estórias (sobretudo a História) precisam ser contadas de novo agora que, afinal, começamos a ser sinceros”.³⁵

Sua proposta coloca em dúvida todas as “verdades” e faz prevalecer o inconformismo, o desejo de ruptura, a demolição do sério e a denúncia de

³³ FERNANDES, acervo internet

³⁴ FERNANDES, id. ibed.

³⁵ FERNANDES. 1973. op. cit., p.56.

quaisquer formas de hipocrisia social e política, como fica evidente em um texto escrito pelo autor no início dos anos setenta: “É difícil fazer um jovem acreditar que todas as *verdades estabelecidas* são, em verdade, mentiras deslavadas, estabelecidas mentiras...Por isso ao falar aos jovens, é fundamental mentir pra não passar por mentiroso”.³⁶ Pela expressão “falar aos jovens”, Millôr ratifica o destinatário da maioria dos seus escritos literários, entre os quais se localiza a fábula.

Na busca desse objetivo, o texto de Millôr compromete-se com uma visão em que vale mais negar do que afirmar. Como define Mikhail Bakhtin, “o satírico que ri não é alegre”, no fim “ele é carrancudo e sombrio”.³⁷ Mas, se o ataque de Millôr Fernandes à *ordem das coisas* revela um fabulista crítico e pessimista, consegue, também, ainda que paradoxalmente, fazer do humor e da sátira um recurso estilístico capaz de projetar o que “deveria ser”, mas infelizmente não é.

³⁶ FERNANDES, 1973, op. cit., p. 131.

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo : UNESP, 1998, p. 439.

4.HOMENS, RAPOSAS E UVAS (uma tentativa de epílogo)



*De um modo geral, é um bom procedimento fazer
o reino animal suportar todos os pecados de hipocrisia,
astúcia e avareza da humanidade.
Quando o lobo esbraveja com o cordeiro para
impedi-lo de beber água, deveis saber quem é o lobo,
senão o próprio opressor.
E quando uma raposa desaprova as uvas verdes,
ela é nitidamente humana.*

Lim Yu-Tang

*O objetivo final da fábula
é a sentença moral.*

Tzvetan Todorov

*A vida ensina que a moral
das fábulas é imoral.*

Carlos Drummond de Andrade

É possível admitir, em contraposição ao pensamento epigrafado de Lin Yu-Tang, não ser correto fazer o reino animal *suportar todos os pecados da hipocrisia, astúcia e avareza* do homem. Porém, se, de um lado, é impossível ignorar ser a *sentença moral* o ponto axial da fábula, de outro, pode-se concordar com o pensamento do poeta Drummond de ser, às vezes, *imoral a moral das fábulas*.

Nesta unidade de conclusão, cujo título pretende simbolizar a fraqueza humana, representada na ficção pelo desejo da raposa e pelas manobras para conquistar as uvas, busca-se – em *uma tentativa de epílogo* – cumprir a meta última do trabalho de estabelecer um diálogo entre o perfil teórico e narrativo do cânone ocidental e os resultados das leituras figurativas da transposição intertextual desse cânone à cultura brasileira dos séculos XIX e XX. E, de maneira complementar, tecer algumas considerações sobre as fábulas e pensar as questões éticas de envolvimento com a história moralizante e a mensagem moral, em particular, na produção brasileira.

No limiar dessas tarefas indaga-se: em que consiste em sua maneira de ser a fábula? Ela é uma forma especial de ver a vida, que acompanha o homem por longo tempo, desde a passagem do ignorar ao conhecer. Mas, a tentativa de desenhar as diferenças e permanências dessa continuada coexistência é um empreendimento que exige “engenho e arte”. Pois como explicar a multiplicidade de hipóteses interpretativas da gênese da fábula? A considerar o conjunto de correntes de cunho histórico-cultural,

sumarizadas na introdução, tudo parece apontar para uma tradição a-histórica anterior à tradição escrita, a oral.

Falar hoje da gênese oral de quaisquer dos gêneros da literatura escrita, entre eles a fábula, é tarefa perigosa. Contudo, parece possível inferir, pelo conhecimento comum e pelo pensamento analógico, que as formas literárias orais lançam suas raízes no tempo pré-histórico. Diferenciada da expressão pictória de cunho naturalista, representativa de uma realidade social, a expressão literária, de menor importância nas culturas primitivas, parece ter surgido como ação de conjurar para o bem ou para o mal, retratada por exortações, conselhos, provérbios, adivinhas, enigmas e sentenças morais. Em seu estágio primitivo, a oralidade era sinônimo de fiel transmissão, ao passo que nos tempos atuais a oralidade está vinculada ao improvisar.

Uma dimensão dessa problemática deve ser bem destacada: das literaturas orais antigas só restam as formas escritas. Em outras palavras, é no texto escrito que se reconhecem os materiais orais pela presentificação formal. Os pesquisadores apontam, entre as formas mais antigas, a literatura de cunho sentencioso, o que permite inferir que a fábula da Grécia – ao absorver a narração concisa e ao anexá-la à sentença exemplar – lança suas raízes fora do espaço grego e distante no tempo da cultura clássica helênica.

De acordo com a proposta do trabalho, o diálogo questionador, eixo dessa unidade, apresenta como ponto de partida as considerações de caráter mais geral sobre as fábulas. A pesquisa esboçada na unidade *Fábula & fabulistas* envolveu-se com tópicos diversos, atinentes à procedência, forma e intencionalidade dessa espécie narrativa, oriundos do pensamento de alguns teóricos. Em Aristóteles, a fábula figura como recurso retórico, instrumentalizado por uma narrativa curta; em Jaeger, como narrativa didática, assemelhada aos paradigmas míticos e épicos de verdade geral;

em Adrados, como relato de enfrentamento constante das personagens, encerrado pela *moralidade*; em Meletínski, como arquétipo de pares antagônicos, fracassado um e celebrizado outro; em José Luiz Fiorin, como produzida pelos discursos figurativo e temático ligados ambos pelo enunciado; em Alceu Dias Lima, como resultado de três discursos: narrativo, moralizante e metalingüístico.

Com base nos conhecimentos teóricos sintetizados acima e no consenso de ser a fábula, em sua essência, uma narrativa que se fecha em uma sentença moral, fundaram-se as leituras das fábulas responsáveis pela construção do cânone ocidental nos seguintes elementos: discurso do narrador, fala das personagens e voz do autor. Esses mesmos elementos, acrescidos das circunstâncias contextuais de intertextualidade e dos modos diferenciados de processar a transposição para outra cultura, foram adaptados às leituras das fábulas de autores brasileiros.

O caráter de narração concisa, didática e de enfrentamento tornou-se fundamental para relacionar, primeiro, os textos canônicos entre si e, em seqüência, as fábulas transpostas para a Literatura Brasileira com suas ancestrais européias e entre elas mesmas. Enquanto os fabulistas europeus mantêm o narrar abreviado, a fábula, em nossa cultura, oscila entre a extensão clássica preservada de certa forma por Lobato e Millôr e as versões alongadas em Bomsucesso e bem mais extensas em Coelho Neto.

Com respeito à fala das personagens, é possível considerar-se como inalterado no decorrer da construção do cânone europeu o diálogo de enfrentamento, em geral, ocorrido entre pares de animais antitéticos; porém a linguagem dessa fala sofre adaptações culturais nos fabulistas brasileiros, mais coloquial em Bomsucesso e mais preciosa em Coelho Neto, invertendo-se e popularizando-se, do sério ao risível, em Millôr Fernandes, abasileirando-se em todos eles.

Já o último elemento da metodologia de leitura, a voz do autor, particularizada na *moralidade*, parece ser o diferenciador mais incisivo entre os fabulistas europeus e brasileiros. Os textos de Esopo, Fedro e La Fontaine assemelham-se em suas estruturas narrativas, mas o liame entre o narrar a história e o fechar a *moralidade* indicia neles diferenciadas intencionalidades, da exemplaridade alegórica à motivação satírica, sem excluir, na segunda, a primeira; enquanto que, entre os nossos fabulistas, as diferenças são mais acentuadas, ainda que as semelhanças com os cânones europeus permaneçam fortes.

De maneira geral, a estratégia de discurso persuasivo é fator unificante entre os cânones e as formas transplantadas. Essa influência do modelo ocidental perpetua-se em Bomsucesso e Coelho Neto, pois ambos lançam mão da exemplaridade como idéia-força de suas narrativas. No quadro estético cultural de transposição da fábula, reserva-se um papel à parte aos textos de Lobato e de Millôr. Os dois últimos fabulistas debruçam-se sobre esse gênero literário, com instrumentalização diferenciada e idêntica intencionalidade crítica e, em planos formais distintos, posicionam-se com antagonismo diante das concepções morais da narrativa canônica, porém o ponto em comum de postura crítica permanece em ambos: Lobato opta pelo questionamento dos ensinamentos morais; Millôr, pela “desconstrução” do comportamento ético das personagens e pela inversão da moral clássica.

A leitura da construção do cânone europeu permitiu visualizar que esse modelo torna-se mais complexo conforme a ocorrência de um número maior de versões e de diferenciadas intencionalidade dos novos fabulistas, entretanto é consensual que, ao retratar “idéias morais do homem comum”¹

¹ ESOPPO, op. cit., p. 9.

em linguagem coloquial, Esopo confirmou nos primórdios da cultura grega o caráter de arte popular da fábula já existente na tradição grega antiga. Como toda arte popular, a fábula na produção grega antiga mostra-se teoricamente alheia a toda individualidade, sem, contudo, deixar de propiciar alterações motivadas pelos novos agentes produtores.

As produções da arte popular participam de um ciclo vital em que se reconhecem vários estágios: primeiro o originário, quando “uma idéia se expressa em narrações breves, simples, e tecnicamente ingênuas”; segundo o criativo, quando “as narrativas difundem-se e vão sendo alongadas com episódios novos ou novas versões”; terceiro o reprodutivo, quando “técnicas” e “temas vão sendo transmitidos”, configurados na passagem do texto oral ao escrito; quarto o estágio da “corrupção”, quando o texto é desconstruído “pelas sucessivas versões”.²

Esse ciclo vital aplicado à trajetória da fábula permite pensar seu estágio inicial, “originário”, na cultura grega, vinculado ao percurso de Hesíodo a Esopo. Entre o primeiro e o último há, entretanto, uma diferença fundamental de intencionalidade e de contexto. O poeta Hesíodo, preocupado com a educação popular, utiliza a fábula como uma doutrina, *arete*, do homem comum; Esopo usa a força mítica, *ainos*, da fábula para o exercício satírico de ataque oblíquo à sociedade de sua época.

Em nossa cultura, a identificação das fábulas com esse ciclo vital da arte popular do Ocidente pode ser estabelecida a partir do segundo estágio, o “criativo”, marcado pela transposição do cânone europeu, pela difusão da fábula entre os leitores brasileiros e pela narração alongada, com acréscimos de material derivado e inserções de novos episódios ou versões.

² UNIVERSAL, Capítulo. *Las literaturas orales*. N. 154, Buenos Ayres : Centro Editor de América Latina, 1971, p. 7,8.

Os resultados obtidos na leitura de Bomsucesso permitem visualizar em suas fábulas esse estágio tradicional da narrativa popular, tanto pela presença das características supracitadas quanto pelas inovações criativas determinadas pela presença do narrador lírico, do paisagismo (fauna e flora) brasileiro, da adaptação à realidade geo-política e social do Brasil, e do emprego de linguagem coloquial.

Entretanto, as fábulas de Coelho Neto posicionam-se de maneira ambígua nessa etapa cíclica da produção popular, pois apresentam-se, ao mesmo tempo, conservadoras, por manterem elementos do narrar clássico, popular e oralizante; e inovadoras, por narrarem as histórias através de uma linguagem erudita.

Como uma outra contraface dessa diferença, a leitura indicou, também, que as fábulas de Bomsucesso aproximaram-se do conto popular do Ocidente e a produção fabulística de Coelho Neto aproximou-se dos contos maravilhosos do Oriente. O narrador de floreios verbais e preciosismo vocabular de Coelho Neto substituiu o narrador de linguagem coloquial de Bomsucesso. Contudo, a rigor, ambos podem ser enquadrados no mesmo estágio – o “criativo” – pela adaptação de uma arte milenar aos padrões da Modernidade brasileira.

O terceiro estágio, o “reprodutivo”, pode ser reconhecido no uso que Monteiro Lobato fez da fábula clássica, encaixando-a em uma narrativa de maior extensão e assumindo uma atitude crítica em relação à moral por ela veiculada. Esse procedimento parece contradizer o princípio de fidelidade que norteou o primeiro momento de adaptação à Literatura Brasileira desse fazer artístico tradicional, concebido como modelo alegórico e atemporal do comportamento humano. Ao contrário, Lobato investe sua crítica na historicidade da mensagem moral das fábulas, daí a impossibilidade de mantê-la sempre em virtude do transcurso do tempo. Adaptando ao pensamento lobatiano o aforismo do poeta Drummond, pode-se inferir que

a história do homem ensina que a *moral das fábulas* torna-se, às vezes, *imoral*.

Vale lembrar que é uma característica do Modernismo brasileiro esse exercício particular de crítica efetuada por Lobato – no texto maior, o *Sítio*, sobre o texto encaixado, a *fábula* – que, simultaneamente, perpetua os cânones, ao readaptar a fábula à sociedade brasileira de sua época e os dessacraliza, ao criticar parcela desses mesmos cânones. Vale lembrar, também, que, em quaisquer métodos de análise e critérios de crítica, a escolha de uma espécie literária ou gênero literário para ser objeto de um discurso por si só já manifesta um julgamento de valor.

O último estágio desse possível ciclo vital - de “corrupção” - motivado por sucessivas e diferenciadas versões dos modelos originais, pode ser associado às fábulas de Millôr Fernandes. O narrador milloriano cria uma nova simbologia para a narrativa fabulística, ao desconstruir a história do texto canônico e ao inverter a sentença que veicula a *moralidade* da fábula clássica. Esse aproveitamento paradoxal da tradição apresenta-se como um dos fatores característicos da retórica pós-moderna. Dentre o imenso leque do Pós-Modernismo, o caminho seguido por Millôr Fernandes nessa busca de desconstruir o cânone da fábula é o da exploração textual pelo humor e pela sátira. Em vez de observar as etapas da história narrada na fábula clássica, o fabulista brasileiro fez uma abordagem risível do comportamento humano, metaforizado por animais em confronto, e estabeleceu, através do riso, um processo narrativo de ruptura com o texto canônico, o “corpo” e a “alma”.

Essa leitura comparativa da fábula brasileira com os diferentes estágios delineados a partir dos possíveis ciclos vitais da arte popular permite, pelo pensamento analógico, complementar teoricamente, ainda que sob outro viés, a trajetória da fábula em nossa cultura, tendo presente

as diferentes formas narrativas, configuradas em três fases estabelecidas na pesquisa: adaptação, encaixe e “desconstrução”.

O primeiro momento da transposição da fábula clássica à Literatura Brasileira efetua-se sob a égide da Modernidade, nos textos de Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto, como já foi antecipado na portada da unidade de leitura das fábulas brasileiras.

De acordo com os princípios estéticos desse movimento cultural, a transposição em Bomsucesso assenta-se na estética do Romantismo, ao buscar as raízes da nacionalidade brasileira. Assim, na observância da estética romântica, suas fábulas mostram-se criativas e originais no uso da temática, na criação das personagens e na inserção do paisagismo brasileiro; e repetitivas na estratégia argumentativa e moralizante de narrar uma história exemplar. A estética romântica, recorrente nos textos fabulísticos do autor, é responsável pela mescla de gêneros literários, fábula e conto popular; pelo abandono das regras canônicas de narrar conciso; pela ruptura do aspecto atemporal e não espacial do texto clássico, quando o localiza no tempo e espaço brasileiros e quando faz uso da linguagem coloquial; pela adoção do sentimento ético-patriótico, ao explorar temas nacionais, históricos e folclóricos.

Representando um diferenciado momento cultural da Modernidade brasileira, a estética parnasiana, Coelho Neto, com um vocabulário retórico em excesso, desfigura os modelos clássicos, mas também os ratifica pelo viés da exemplaridade. O desinteresse pelo cânone da narrativa breve acaba não apenas por prejudicar sua proposta de escrever para um público infanto-juvenil, mas, também, por distanciar suas fábulas do *estilo esópico* e de as aproximar do conto maravilhoso de origem oriental. Os traços de relevo da estética parnasiana dão sustento e nutrição à fábula de Coelho Neto, como se comprovou no uso, pelo autor, de uma linguagem descritiva, de seleção vocabular sofisticada e de norma sintática lusitana; pela

inclinação por temas exóticos, de inspiração clássica e oriental; pelo requinte das metáforas, das imagens coloridas; e, acima disso, pelo desvio temático direcionado a um universalismo de expressão filosófica em oposição ao individualismo romântico da fábula de Bomsucesso.

Por uma outra corrente estético-literária, o Modernismo, Lobato busca firmar sua fábula como produto capaz de conquistar o público infantil, ganhando uma diferente linha didática ao questionar e indagar a autenticidade da moral da fábula canônica. E, ainda que de forma secundária, o fabulista encontra nesse gênero literário um pretexto para interpor suas concepções éticas. Para Lobato, assim como nas fábulas clássicas, em um mundo competitivo, sobrevive o mais esperto. Porém, em algumas circunstâncias esse modo de sobreviver é questionado. É oportuno registrar que o Modernismo procedeu a uma revisão dos valores culturais da tradição brasileira, redescobrimo as peculiaridades da alma nacional e inserindo nos diferentes gêneros literários a face prosaica da vida, o cotidiano e o interesse por assuntos comuns. As tônicas desse novo movimento estético concentram-se no pouco uso de artifícios poéticos, no distanciamento dos arcaísmos e da erudição vocabular, no registro da fala do interior do país e na retratação da psicologia do nosso povo, características presentes nos textos de Monteiro Lobato.

A produção fabulística de Millôr Fernandes vinculou-se à estética do Pós-Modernismo, como já foi demonstrado na leitura de algumas fábulas desse autor. Assim, na terceira fase da transposição dos cânones à Literatura Brasileira, nominada aqui de “desconstrução”, a fábula sofre o processo de metalinguagem – uma narrativa adaptada que desconstrói pela crítica a uma outra narrativa original, visando evidenciar os procedimentos éticos “incorretos” contidos na moral dos cânones. Lembra-se que a postura de Millôr Fernandes enquadra-se na corrente crítica que se inicia após a Segunda Guerra Mundial e consolida-se nas décadas de setenta e oitenta do

século passado. Surge nesse período uma geração de escritores descrentes de ideologias políticas e religiosas, propondo uma estética de rumos multiformes. Entre os posicionamentos e as instrumentalizações dos autores pós-modernos e seus textos figuram os aspectos do carnavalesco, do humor e da sátira, do pluralismo literário com seu espectro heterogêneo de estilos, além da presença marcante da incredulidade em relação a quaisquer verdades. Essas perspectivas pós-modernas consolidam-se nos textos millorianos, quando o fabulista desconstrói o corpo narrativo e ataca por uma invectiva às avessas a moral da fábula clássica. Dessa forma, como foi demonstrado no decorrer das leituras, sob o signo do humor e da sátira, Millôr Fernandes faz da fábula uma metáfora do comportamento humano não desejado.

Por diferentes caminhos e sob a égide de nuances estéticas distintas, todos os fabulistas brasileiros reescreveram a fábula e, mesmo sem reconhecerem valores apriorísticos nos cânones do gênero, garantiram a sobrevivência dessa espécie literária. Por outro lado, merece alguma reflexão o fato de um gênero literário e suas espécies manterem-se vivos, apesar da crítica. Quando esses leitores ou críticos se tornam escritores, ocorre, de certa forma, uma nova legitimação do gênero e suas espécies. Assim, mesmo as formas parodísticas da fábula mantêm o interesse pelo gênero. As várias edições das fábulas de Bomsucesso e Coelho Neto, e as múltiplas de Monteiro Lobato e Millôr Fernandes garantiram à fábula um fiel público leitor, e, em consequência, sua permanência como gênero.

A fábula manteve-se como gênero literário através dos tempos, entre “trancos e barrancos”, partindo da função mítica à ficcional, passando pela retórica. Os estudiosos da estrutura formal da fábula a descrevem como uma narrativa alegórica, capaz de mostrar um descompasso entre a intencionalidade discursiva e a representação de ações, podendo ser lida como “uma história sobre as estratégias discursivas do ser humano” ou

“como estudo a respeito dos engodos que os homens praticam com a linguagem”. E, ao mesmo tempo, os estudiosos do discurso a configuram como um “esforço do homem” para conhecer a linguagem, “poderoso instrumento que serve para enganar e oprimir, mas também para revelar verdades e libertar.”³

Entre os estudiosos das relações sociais da produção literária, citam-se as idéias de Randal Johnson⁴ sobre a crítica brasileira contemporânea à qual o ensaísta atribui a tendência de emprestar poder político-social a “textos e discursos literários”, quase sempre envolvidos com questões de ruptura estética. Essa postura do ensaísta norte-americano, aplicada à fábula, ainda que irônica, permite situar alguns aspectos do problema.

Chega-se, aqui, às considerações sobre outro aspecto significativo do discurso da fábula, agora como “instrumento de poder”, à medida que busca manter um comportamento social defendido como exemplar e atemporal. Lembra-se, contudo, que a fábula expressa um ensinamento, para uns atemporal, o que legitima a ortodoxia da tradição; e para outros histórico e heterodoxo em virtude das revoluções sociais e mudanças estético-literárias que atingem a sociedade humana, o que legitima as formas críticas e paródicas. Essa problemática pode ser sintetizada no binômio: ou o caráter exemplar das fábulas repousa na dimensão atemporal dos seus ensinamentos ou seu caráter de exemplo deve sofrer modificações para atender as mudanças comportamentais do ser humano.

Uma das manifestações da fábula como “instrumento de poder” reside no fato de ela fazer parte, em sua forma tradicional e mesmo na moderna, da literatura para crianças e da literatura escolar, impondo um determinado padrão comportamental. Sobre a literatura para crianças vale

³ FIORIN, José Luiz. *Para entender o texto. Leitura e redação*. 14. ed., São Paulo : Ática, 1999, p. 398.

⁴ JOHNSON, Randal. “Relações sociais da produção literária”. In: *Revista de crítica literária latino-americana*, Ano XX, n. 40. Lima-Berkley : University of Florida, 2 set. 1994, pp. 189-203.

citar a ensaísta Maria de Fátima Albuquerque que defende a presença de três modelos centralizantes - o moralista, o informativo e o da História Natural - dessa literatura, organizados em “modelos homogêneos” que, com o passar do tempo, “polarizam-se em formas heterogêneas” e nos tempos atuais imbricam-se “para recriar híbridos de caráter funcional”. Talvez, para o leitor menos avisado, a primeira reação é a de filiar a fábula apenas ao modelo moralista, porém, de acordo com a proposta da ensaísta, as fábulas estão enquadradas na exploração da história animal “originariamente documentado nas fábulas”,⁵ o que corresponde, em certa medida, à estratégia apontada na epígrafe de Lin Yu-Tang. Entretanto, mesmo não sendo em sua gênese uma forma literária destinada às crianças, pode-se pensar a fábula, também, como capaz de enquadrar-se no modelo moralista, em virtude de ser o agente produtor um adulto, em posição demiúrgica, fornecendo às crianças normas comportamentais. Ou ainda é possível pensar a fábula como um gênero literário híbrido, capaz de absorver os três modelos.

Tanto no Brasil como em Portugal a inclusão ou não da fábula na literatura para crianças continua a apresentar problemas de legitimação. Nesse sentido, apesar de seu cosmopolitismo, a fábula, como uma literatura adquirida e mais tarde prática cultural entre nós, foi adotada a partir de Coelho Neto com intenções didáticas. Porém, a utilização de fábulas para crianças constitui-se em elemento de debates pedagógicos a suscitar opiniões divergentes. Mas, não há como negar o caráter autoritário do texto fabulístico. Dessa maneira, a fábula, vista como “instrumento de poder” na formação de um comportamento, figura explicitamente em Bomsucesso e

⁵ ALBUQUERQUE, Maria de Fátima. “Literatura para a infância: o estatuto da diferença”. In: *Letras: revista da universidade de Aveiro*, n. 13, 1996, p. 50.

Coelho Neto; já em Lobato e Millôr, ao contrário, prevalece a contestação da postura impositiva dessa espécie literária, quer pela crítica, quer pela “desconstrução”.

Consigna-se, também, na atualidade, o uso das fábulas em textos dirigidos a adultos pertencentes a uma organização que busca manter uma cultura de aprendizagem não dissociada da diversão e da alegoria. Como exemplo, cito *Aprendendo além dos lobos*,⁶ de David Hutchens, uma narrativa sobre “ovelhas, lobos e aprendizagem”, utilizada em cursos de administração de empresas, propondo modelos de gestão participativa. Essa fábula conta a história de um rebanho de ovelhas, amendrontado pela astúcia quase mítica dos lobos, que no trabalho em conjunto assegura a superação de alguns desafios elementares de quaisquer empresas modernas: aprendizagem constante (*Precisamos fazer com que a aprendizagem faça parte da vida do rebanho. Nós nos tornaremos um rebanho que aprende*), transformação propositada e não institucionalizada (*Nós precisamos de um tipo diferente de aprendizagem se quisermos ser um verdadeiro rebanho que aprende*) e aquisição de novas habilidades e competências (*E, melhor do que tudo, os lobos pararam de vir...//...as ovelhas pararam de desaparecer...*). A utilização da fábula nesse contexto permite verificar a permanência de seus elementos tradicionais e essenciais: a narrativa curta e o caráter alegórico no enfrentamento de animais; porém, investe numa moralidade moderna quando a ovelha, ao chegar ao final feliz, afirma ser “*Uma sensação ótima saber que jamais teremos de passar por algo parecido novamente*”. Contudo, o narrador fecha a história com a dúvida: “*Mas talvez elas tenham que passar*”.

⁶ HUTCHENS, David. *Aprendendo além dos lobos*. São Paulo : Best Seller, s.d.

O economista Leonardo Vils, em *A organização dos bichos*,⁷ subverte com humor e sátira a ordem zoológica e instaura um grupo de mamíferos vertebrados para comandar uma empresa *que não ia lá muito bem*, construindo uma alegoria de “indivíduos que agem autoritariamente em relação aos outros”.

Desse modo, reivindicada uma condição de “instrumento de poder” à fábula, concorda-se com Eliana Yunes ao lembrar que “nada que se escreve é gratuito ou ingênuo, porque pressupõe um sentido e uma posição da vida”.⁸

Em idêntico sentido, acorda-se, também, com o ensaísta Gérman Santana Henríquez,⁹ quando credita o êxito da fábula nos livros didáticos à sensibilidade dessas narrativas breves, ao diálogo dos animais e à mensagem contida nas sentenças morais, considerando-os pertinentes quando estão adequados ao projeto de ensino que os adotou.

Vale lembrar que a fábula grega, talvez nascida como recurso retórico e mais tarde acrescida de intencionalidade crítica, assume na Idade Média uma nova missão: permitir o doutrinação religioso. Posteriormente La Fontaine combina, sob a luz humanista, a crítica social com a proposta didática das narrativas medievais. Foi a partir dessa época que a fábula passou a ocupar posição privilegiada nos livros escolares, com motivações pedagógicas e moralizantes.

Como inserção nos questionamentos acima propostos surge outra indagação: a rigor a fábula é uma obra literária ou um recurso retórico? Talvez não possua em si a literariedade necessária como obra de arte

⁷ VILS, Leonardo. *A organização dos bichos*. São Paulo : Negócio, 1999.

⁸ YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo : FTD, 1988, p. 40.

⁹ HENRIQUEZ, op. cit., p.368

literária, como foi entendido esse recurso pelos formalistas. Seu valor medido pelos padrões modernos que fazem uma determinada obra ser considerada literária pode ser contestado, porém nem a tendência à individualização exigida pela Modernidade européia e entre nós acrescida de requisitos de nacionalidade, faz calar a narrativa fabulística como arte, apenas a moderniza e a democratiza.

O último aspecto a ser incluído e sobre o qual pretendo refletir nesta unidade diz respeito à fábula na postura de texto ético em decorrência da presença de prescrições comportamentais, implícitas no corpo narrativo e explícitas na *moralidade*.

Como narrativa de estrutura simples,¹⁰ a fábula “repousa sobre lugares comuns e faz da simetria dos aforismos o seu esteio”;¹¹ assim, repisando questões éticas, o fabulista, de forma geral, inclina-se a assumir a tarefa de preencher supostas lacunas morais.

Por certo, nem sempre a opção por um gênero será “necessariamente uma escolha ideológica, que acarreta certa visão do mundo e do homem”,¹² como defende Reboul; mas o fato é que, ao tentar explicar ao leitor o que a fábula *quer dizer* ou a que situação humana ela pode ser aplicada, o fabulista se reputa capaz de apontar o que está certo, ou o que está errado.

Ao discorrer sobre o significado de se emitir um juízo ético ou de

¹⁰ Ao abordar os modelos operacionais da narrativa, Santa'Anna distingue duas categorias: a narrativa de estrutura simples - forma de narrar que repousa sobre a oralidade e que se comporta de uma maneira natural e primitiva -, e a narrativa de estrutura complexa - uma ruptura com o ideológico: sua complexidade deve-se ao fato de trabalhar de forma diferente os mitos em que se fundamentam os valores da sociedade (SANT'ANNA, 1990, p. 17).

¹¹ SANT'ANNA, op. cit., p. 20.

¹² REBOUL op. cit., p. 152.

se discutir uma questão moral¹³ Peter Singer afirma que subjacente à imposição de um padrão ético jaz a idéia de que o agente emissor do juízo defende seu *modus vivendis*, buscando dar-lhe uma razão de ser ou legitimando-o.¹⁴ Sob outra óptica, Fiorin sustenta que “cada fábula revela um mecanismo discursivo de que se valem as pessoas para mascarar seus propósitos, para encobrir suas intenções, para alterar o significado de seus atos”.¹⁵ A legitimação de um comportamento ético, preconizado por uma narrativa representativa do comportamento humano parece ser a tônica da fábula tradicional. A complexidade reside em saber se, como afirma Jesualdo Sosa, as fábulas “são sempre o espelho das lutas, através do tempo, pela imposição de uma moral popular”,¹⁶ ou se essa moral popular é assumida por uma classe dominante que deseja ver suas estratégias de poder perpetuadas. E parece ter sido este, em certa medida, o conflito que marca a leitura da fábula da Grécia à Literatura Brasileira, ainda que a passagem do tempo possa inverter um sentença moral em *imoral*.

Talvez a questão primeira a ser aqui colocada diga respeito a definição da palavra moral. Ágnes Heller¹⁷ a descreve como a relação prática do indivíduo diante das normas e regras de sua conduta. Existem

¹³ Emprego os termos ética e moral como intercambiáveis por entender que, para os fins desta conclusão, não se trata de uma distinção necessária. De qualquer forma, concordo com a explicação de Adolfo Sánchez Vásquez: “Ambas as palavras mantêm uma relação que não tinham propriamente em suas origens etimológicas. Certamente, *moral* vem do latim *mos* ou *mores*, ‘costumes’, no sentido de conjunto de normas ou regras adquiridas por hábito. A moral se refere, assim, ao comportamento adquirido ou modo de ser conquistado pelo homem. *Ética* vem do grego *ethos*, que significa analogamente ‘modo de ser’ ou ‘caráter’ enquanto forma de vida também adquirida ou conquistada pelo homem. Assim, portanto, originalmente, *ethos* e *mos*, ‘caráter’ e ‘costume’, assentam-se num modo de comportamento que não corresponde a uma disposição natural, mas que é adquirido ou conquistado por hábito. É precisamente esse caráter não natural da maneira de ser do homem, que na Antigüidade, lhe confere sua dimensão moral” (VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ética*. Trad. João Dell’Ana. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 14 ed., s.d. p. 14).

¹⁴ SINGER, Peter. *Ética prática*. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 1993, p. 18.

¹⁵ FIORIN, 1999, op. cit., p. 398.

¹⁶ SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo : Cultrix, 1978, p. 154.

¹⁷ HELLER, Ágnes et alii. *Políticas de la Postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Trad. Montserrat Guarguí. Barcelona : Ediciones Península, 1994, p. 215

prescrições adequadas em todos os campos de ação, interação e comunicação. Para Heller, pode-se distinguir três esferas típicas da moralidade em todas as sociedades não tribais: a esfera do cotidiano, a esfera das instituições econômicas e políticas e a esfera das idéias e práticas culturais. A fábula como forma alegórica que “se reputa capaz de ilustrar, de mostrar uma verdade moral”, como lembra Reboul,¹⁸ pode ser incorporada à esfera das idéias e práticas culturais, apontadas por Heller, ao constatar, questionar, aprovar ou rejeitar as normas e os costumes coletivos.

Assim, de forma implícita ou explícita na fábula adaptada à cultura brasileira a moral figura com dupla intencionalidade: de discurso persuasivo com a intenção de provocar o convencimento no leitor e de discurso dogmático com a utilização de ensinamento moral.

Mas, pode-se realmente decifrar qual a moral das fábulas, em particular das fábulas lidas neste trabalho? Poder-se-ia perguntar qual a moral da fábula *A raposa e as uvas* na Grécia de Esopo? E qual a moral dessa mesma fábula no pensamento do Modernismo brasileiro de Lobato? E qual a moral da mesma fábula no pensamento pós-moderno de Millôr? Talvez, o fabulista grego deseja-se alegorizar aspectos negativos do mundo helênico de sua época, em particular, a ambição por novas conquistas territoriais ou a discriminação por todos os gregos não nascidos na pólis ateniense; Lobato, a fragilidade da natureza humana; e Millôr, a ambigüidade do imperativo proposto pelo texto clássico.

Michel Foucault sugere que talvez tenha chegado o tempo de estudar os discursos “não somente pelo seu valor mais expressivo ou pelas suas transformações formais, porém, nas modalidades da sua existência”. Essas modalidades, segundo Foucault, abarcam “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos (...) variam com

¹⁸ REBOUL, op. cit., p. 147.

cada cultura e modificam-se no interior de cada uma”.¹⁹ Compendo-se a fábula de uma narrativa breve, de caráter exemplar e de uma *moralidade*, servir-se-á dessa moral para diferenciar-se de outras formas narrativas próximas dela, como o mito, a lenda e o conto popular: “Sob o aspecto da moralidade, situa-se a fábula entre o provérbio e a anedota. O provérbio é só moralidade, ao passo que a anedota é só narrativa. A fábula contém ambos, sob o manto de uma alegoria”.²⁰ Portanto, não há como negar a intenção parenética, em que se veiculam normas de conduta sob a metaforização de animais ou objetos, ou, no dizer de Nestrovsky, a fábula nada mais é do que uma “enciclopédia alegórica do juízo moral”.²¹ De uma maneira clara sente-se a intenção persuasiva do fabulista plena de preocupações éticas, mesmo que oculta sob o manto de ensinamentos práticos. Como assinala Hare,²² o texto moral é sempre prescritivo, pois impõe-se como um guia de conduta. Dessa maneira, ao apontar os caminhos que julga válidos, o fabulista figura como um moralista. Sem deixar, entretanto, de ser um escritor.

A fábula, vista sob a óptica da codificação de normas comportamentais, tem exercido um papel de singular importância como “suporte didático na transmissão de conhecimentos relacionados à moral e aos bons costumes”, sustenta Portella,²³ mas, o problema representado pela defesa de um código específico de moralidade, com o seu poder

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?* Trad. Antônio F. Cascais. São Paulo : Passagens, s.d., p. 68.

²⁰ Fernández acrescenta que desde a experiência poética de Fedro, a máxima podia situar-se, de maneira indistinta, à frente da narração, com o que a história desempenhava uma missão exemplificadora, ou, com mais frequência, no final da mesma, adquirindo deste modo um valor dedutivo (Cf. FERNÁNDEZ, op. cit., p. 91).

²¹ NESTROVISKI, Nestor. 5. Caderno, *Folha de São Paulo*, 9 abr. 1995, São Paulo.

²² HARE, R.M. *A linguagem da moral*. Trad. Eduardo Pereira e Ferrreira. São Paulo : Martins Fontes, 1996, p.3ss.

²³ PORTELLA, op. cit., p. 123.

coercitivo, vai além da noção de valor apresentada pelo fabulista. A questão agravante encontra-se no fato de que padrões de erros e certezas sujeitam-se à historicidade. Os valores são uma contínua criação e recriação ditada por fatores como sociedade, tempo, lugar e circunstâncias outras. De fato, a linha de investigação proposta nesta dissertação destaca que os julgamentos morais apresentados nas fábulas traduzem aspectos da realidade humana mutáveis no tempo. O ser humano é um ser no tempo. O tempo humano denomina-se história. Portanto, valores, relações, hábitos e costumes só podem ser entendidos à luz do contexto histórico. E, mais, a produção literária e seus autores estão compromissados com o contexto político, econômico e social do espaço e do tempo que gera e legitima a existência desses textos literários.

Independente das condições sociais de sua produção, circulação e consumo, o texto literário, incluindo aqui a fábula, liga-se ao momento social e histórico da época em que foi veiculado. Contudo não há uma subordinação absoluta a ponto de ser a fábula considerada como reflexo único de uma época.

Então, como vincular o imperativo moral da fábula *esópica* a um princípio de ação na Modernidade? Se as normas são gestadas historicamente, a adoção do ponto de vista ético na fábula conduz a uma incógnita de difícil solução: este sentimento ético estaria presente apenas como uma justificativa de procedimento pessoal, ou, conjuntamente, como regra de conduta capaz de prescrever orientações que possam ser convertidas em normas de comportamento coletivo para o gênero humano? Qualquer que seja a resposta, parece prevalecer a idéia de que a *moralidade*, sobretudo na fábula tradicional, tem por objetivo esclarecer e definir razões que induzam o indivíduo a certas práticas em face do meio social, como esclarece Hare: “A função dos princípios morais é orientar a conduta. A linguagem moral é uma espécie de linguagem

prescritiva”.²⁴ Desse modo, a trajetória da secular adequação da moral da fábula percorre uma topografia densamente desnivelada: às vezes, reveste-se do caráter de prescrições, mesmo que sob o codinome de senso comum; em outras ocasiões, sobretudo na Pós-Modernidade, adota uma atitude diretamente oposta, como em Millôr Fernandes, ao negar a legitimidade dos *conselhos salutareis*.

Ao criticar as teorias éticas que pretendem chegar a princípios universais aplicáveis a todos, Zygmunt Bauman²⁵ aponta duas fragilidades que, por analogia, permito-me aplicar à *moralidade* das fábulas: elas terminam ou com uma lista de receitas triviais para dilemas universalmente experimentados, insignificantes ou imaginários, ou com modelos abstratos que agradam ao filósofo (fabulista) por sua elegância lógica, mas em larga escala irrelevantes para a moralidade prática e a tomada diária de decisão na sociedade tal como ela é. Por isso, as considerações finais desta dissertação encaminham-se para concordar com Ernst Tugendhat²⁶ que sustenta que o conflito moral básico no qual propriamente nos encontramos centra-se na tolerância ou não da convivência simultânea de diferentes concepções de moral. Para ele, um conceito de moralidade que não permite a possibilidade de vários conceitos morais apresenta-se, hoje, inaceitável.

Por outro lado, o componente ideológico de uma fábula, com suas imposições, contradições e denúncias, sugere a existência de um universo complexo de relações em que toda a humanidade, em maior ou menor grau, encontra-se identificada. Afinal, como lembra Affonso Romano de

²⁴ HARE, id. *ibid.*

²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Ética Pós-Moderna*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo : Paulus, 1997, p. 39.

²⁶ TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. Trad. Róbson Ramos dos Reis et all. 3. ed. Petrópolis : Vozes, pp. 27-57.

Sant'Anna, "O homem e as raposas têm diante de si o mesmo problema: cobrir o espaço vazio entre eles e as uvas".²⁷

A fábula, em derradeira análise, põe em jogo uma espécie de sabedoria prática, que se apropria de experiências anteriores, interpreta situações, vale-se de exemplos e leva em conta o conhecimento acerca das normas de conduta ou das críticas feitas a elas. Diante de uma narrativa multifacetada, têm-se um terreno fértil para o surgimento de idéias e questionamentos sobre a essência da natureza humana.

Ao finalizar o trabalho, resta fazer duas observações. A primeira diz respeito ao compromisso assumido na introdução de tecer – *à guisa de conclusão* – algumas considerações sob ópticas teóricas diversas das adotadas para embasar a leitura textual, tarefa que levou essa finalização para caminhos paralelos e complementares, ao incluir textos e autores não citados na análise da construção dos cânones e da transposição dos mesmos à cultura brasileira. A segunda refere-se, exatamente, ao uso da expressão cultura brasileira. Assim, o uso nessa dissertação de cultura brasileira no singular não implica em ignorar a existência da pluralidade cultural no Brasil, mas adota-se o singular como a aceitação de "uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso",²⁸ nela incluindo – se a cultura erudita e a cultura popular.

Por último, vale registrar que as considerações dessa unidade ensejaram uma nova pesquisa que pretendo desenvolver em tese de doutorado. O projeto reveste-se de dupla vertente. A primeira configura-se na demarcação do uso da fábula na literatura para crianças em nosso país, tanto pelos modos de os fabulistas brasileiros concretizarem sua

²⁷ SANT'ANNA, op. cit., p. 26.

²⁸ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed., São Paulo : Cia. das Letras, 1998, p. 309.

transculturação, quanto pelo desvelamento das estratégias discursivas, “fabulário, bestiário e lição moral”, dessa espécie literária. A segunda vertente centra-se na investigação da presença da fábula nos livros escolares brasileiros e na intencionalidade didática desse recurso formal. A pesquisa estende-se, também, ao livro escolar em Santa Catarina.

ANEXO

FÁBULA ESOPO FEDRO FONTAINE BOMSUCCESSO C. NETO LOBATO MILLÔR

A raposa e as uvas	X	X	X	---	---	X	X
--------------------	---	---	---	-----	-----	---	---

O lobo e o cordeiro	X	X	X	---	---	X	X
---------------------	---	---	---	-----	-----	---	---

A cigarra e as formigas	X	X	X	X	---	X	---
-------------------------	---	---	---	---	-----	---	-----

A víbora e a lima	X	X	X	---	---	---	---
-------------------	---	---	---	-----	-----	-----	-----

O olho do dono	X	X	X	---	---	X	---
----------------	---	---	---	-----	-----	---	-----

A liga dos ratos	X	X	X	---	---	X	X
------------------	---	---	---	-----	-----	---	---

O lobo e o arminho	X	---	X	---	---	X	X
--------------------	---	-----	---	-----	-----	---	---

O burro sábio	X	---	X	---	---	---	X
---------------	---	-----	---	-----	-----	-----	---

O leão e o ratinho	X	X	X	--	--	X	X
--------------------	---	---	---	----	----	---	---

A rã e o boi	--	X	X	--	--	X	--
--------------	----	---	---	----	----	---	----

O rato da cidade	--	--	X	--	--	X	--
------------------	----	----	---	----	----	---	----

e o rato do campo							
-------------------	--	--	--	--	--	--	--

A galinha dos	X	--	X	--	--	X	X
---------------	---	----	---	----	----	---	---

ovos de ouro							
--------------	--	--	--	--	--	--	--

A raposa e o bode	X	--	X	--	--	--	X
-------------------	---	----	---	----	----	----	---

BIBLIOGRAFIA

Do Corpus:

BOMSUCCESSO, Anastácio Luís do. *Fábulas*. Rio de Janeiro : Companhia Impressora, 1860.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Cia. das Letras, 2000.

ESOPO. *Fables*. Paris : Les Belles Lettres, 1960.

ESOPO. *Fábulas*. Trad. Guilherme Figueiredo. São Paulo : Ouro, s.d.

ESOPO. *Fábulas completas*. Trad. Neide Smolka. São Paulo : Moderna, 1994.

FEDRO. *Algumas fábulas de Fedro*. Trad. Sousa da Silveira. Rio de Janeiro : Agir, 1948.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. 12. ed. Rio de Janeiro : Nórdica, 1991.

_____ *Novas fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1978.

_____ *Eros uma vez*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1987.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte : Itatiaia, 1989.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 37. ed. São Paulo : Brasiliense, 1986.

NETO, Maximiliano Coelho. *Fabulário*. 3. ed. Porto : Livraria Chardron, 1924.

Apólogos. Contos para crianças. Campinas : Castro Mendes & Irmão, 1904.

SOARES, Maria Isabel de Mendonça. *366 fábulas... e mais algumas*. Lisboa : Ulisseia, 1996.

Dos temas:

a) fábula

ADRADOS, Francisco Rodriguez. “Estudio sobre el léxico de las fábulas esópicas: entorno a los problemas de la koiné literária”. In: *Emerita: revista de linguística y filología clásica*. Madrid : CSIC, 1948.

“La tradition fabulistica griega y sus Modelos metricos”. In: *Emerita: revista de linguística y filología clásica*. Madrid : CSIC, 1969.

“Prolegomenos al estudio de la fabula em epoca helenistica”. In: *Emerita: revista de linguística y filología clásica*. Madrid : CSIC, 1978.

“Mito y fábula”. In: *Emerita: revista de linguística y filología clásica*. Madrid : CSIC, 1993.

AHEVENOT, Morisset R. “Phaedri fabulae Aesopiae”. In: *Les lettres latinas*. Paris : Magnard, 1964.

ALMEIDA, Mauro Quintino de. “A propósito de uma fábula de Fedro”. In:

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo : Ediouro, s.d.
- BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1975.
- DEZOTTI, Maria C. Consolin. *A fábula esópica anônima*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP, Araraquara, 1989.
- DORFMAN, Marcy. "Understanding the points of fables". In: *Discourse Processes*, vol. 17, n. 1. New Jersey : Princeton, 1994.
- FERNÁNDEZ, Emilio Palacios. "Las fábulas de Félix María de Samaniego: fabulario, bestiario, fisiognomía y licción moral". In: *Revista Literária*, LX. 119, Madrid, 1998.
- HENRÍQUEZ, Gérman Santana. "Aviano y la transmisión de la fábula greco latina". In: *Revista de filología*, n. 8/9. Universidade de la Laguna, 1989/1990.
- HUTCHENS, David. *Aprendendo além dos lobos*. São Paulo : Best Seller, s.d.
- LEPLATRE, Olivier. "Le repas d'une image. 'Le loup et le renard', La Fontaine, Fables". In: *Poétique*, n. 98. Paris : Senil, 1994.
- LIMA, Alceu Dias. "A forma da fábula". In: *Significação*, n. 4, 1984.
- MARTHA, Alice Áurea. "A fábula: do didático ao paradidático". In: *Tema*, n. 27/29. São Paulo : Faculdades Teresa Martin, 1996.
- PORTELLA, Oswaldo. "A fábula". In: *Revista de Letras*, n. 32. Curitiba : UFP, 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. "Aesopus auctor inventus. Naissance d'un genre: la fable ésopique". In: *Poétique*, n. 63/85. Paris : Senil, 1983.
- TAVARES, Ênio. *Teoria da literatura*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti

- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. *Do Pancatrantia a La Fontaine: tradição e permanência da fábula*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth G. de. “O livro de Esopo e a lição das fábulas”. In: *Revista literária e sociedade*. São Paulo : USP/FFLCH, n. 3, 1998.
- VILS, Leonardo. *A organização dos bichos*. São Paulo : Negócio, 1999.
- WANKE, Eno Teodoro. *Fábulas*. Rio de Janeiro : Plaquette, 1993.

b) Moral

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofando, introdução à filosofia*. São Paulo : Moderna, 1993.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo : Athena, 1940.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética Pós-Moderna*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo : Paulus, 1997.
- BORGES, Maria de Lourdes. “Hegel: entre a ética antiga e a moral moderna”. In: *Idéias*, n. 3. Campinas : 1996.
- CABRERA, Julio. *Projeto de ética negativa*. São Paulo : Mandacaru, 1989.
- CAMARGO, Marculino. *Fundamentos de ética geral e profissional*. Petrópolis : Vozes, 1999.
- DONZELOT, Jacques. *A polícia das famílias*. Trad. M. T. da Costa

- DALLI'AGNOL, Darlei. *Ética e linguagem: uma introdução ao Tractatus de Wittgenstein*. Florianópolis : UFSC/UNISINOS, 1995.
- FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas/São Paulo : Papirus, 1992.
- HARE, R.M. *A linguagem da moral*. Trad. Eduardo Pereira e Ferreira. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- HERRERO, F. Javier. "Sujeito e ética". In: *Kriterion*, n. 88, s.d.
- KANT, Immanuel. *Fundamentos da metafísica dos costumes*. São Paulo : Ediouro, s.d.
- KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Raimundo Viera e Floriano de Souza Fernandes. São Paulo : Vozes, 1985.
- KORT, Gustavo. *Iniciação à ética*. São Paulo : Juarez de Oliveira, 1999.
- LASTÓRIA, Luiz Antonio Calmon Nabuco. *Ética, estética e cotidiano*. UNIMEP, s.d.
- LEWIS, Philip. "Work in progress". In: *Diacritics*, vol. II, n. 3, Cornell University, 1972.
- LOPARIC, Zeljko. *Ética e finitude*. São Paulo : EDUC, 1995.
- MARCÍLIO, Maria Luiza(org). *Ética: na virada do século. Busca do sentido da vida*. São Paulo : LTR, 1997.
- MARIETTI, Angéle Kremer. *A moral*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. São Paulo : Edições 70, s.d.
- MARITAIN, Jacques. *A filosofia moral. Exame histórico e crítico dos grandes sistemas*. Trad. Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro : Agir, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. São Paulo : Moraes, 1985.
- NOVAES, Aduauto(org). *Ética*. São Paulo : Cia. das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Ética e sociabilidade*. São Paulo : Lovola.

- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Ensaio antropológico sobre moral e ética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1996.
- PADOVANI, Umberto. *História da filosofia*. São Paulo : Melhoramentos, 1978.
- PEGORARO, Olinto. *Ética é justiça*. Petrópolis : Vozes, 1995.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre : Globo, 1964.
- SALDANHA, Nelson. *Ética e história*. Rio de Janeiro : Renovar, 1998.
- SIDEKUM, Antonio(org). *Ética do discurso e filosofia da libertação. Modelos complementares*. São Leopoldo : Unisinos, 1994.
- SINGER, Peter. *Ética prática*. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- SPAEMANN, Robert. *Felicidade e benevolência: ensaio sobre ética*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo : Loyola, 1996.
- SUNG, Jung Mo. *Conversando sobre ética e sociedade*. Trad. Josué Cândido da Silva. Petrópolis : Vozes, 1995.
- TEIXEIRA, Lívio. *Ensaio sobre a moral de Descartes*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. Trad. Róbson Ramos dos Reis et all. 3. ed. Petrópolis : Vozes.
- VALLS, Álvaro L.M. *O que é ética*. 9° ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ética*. Trad. João Dell'Anna. 14° ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1993.
- WALLAGE, Jay. *Responsibility and the moral sentiments*. Cambridge : Harvard University Press, 1994.
- WILLIAMS, Bernard. *Morality, introduction to ethics*. Cambridge : University Press, 1972.

De Coelho Neto

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1975.

MONTELLO, Josué. *Uma palavra depois de outra*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1969.

_____. *Caminho da fonte*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1959.

De Monteiro Lobato

BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo : Brasiliense, 1996.

CAGNETI, Sueli de Souza. *A inventividade e a transgressão nas obras de Lobato e Lygia: confronto*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

CHAGA, Antonio Marco. “Monteiro Lobato”. **In:** *Mais*, 5. caderno. São Paulo: Folha de São Paulo, 1998.

FREDERICO, Enid Yatsuda. “Monteiro Lobato: rumo à superação”. **In:** *Idéias: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*, ano 4, n.1/2, jan/dez, 1997.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2. tomo. São Paulo : Brasiliense, 1951.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori et al. “História infantil e pedagogia”. **In:** *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo : Ática,

- MERZ, Hilda Junqueira Villela et al. *Histórico e resenhas da obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo : Brasiliense, 1996.
- PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato*. São Paulo : Dunya, 1997.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renaixências renovadas*. Rio de Janeiro : Agir, 1987.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A luta pela cultura*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990.
- VASCONCELOS, Zinda. *O universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo : Traço, 1982.

De Millôr Fernandes

- FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. São Paulo : Círculo do Livro, 1976.
- _____ *Livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1973.
- FIORIN, José Luiz. "Millôr e a destruição da fábula". In: *Alfa: revista Lingüística*, n. 30/31. São Paulo: UNESP, 1986/1987.
- ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível in Millôr: o cômico, o satírico e o humor*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1992.
- SILVA, Rosinete dos Santos Freitas Lopes. *A fábula em Millôr: tradição e ruptura*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Literatura Brasileira e teoria literária da Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

De apoio teórico

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 2. ed. São Paulo : Scipione, 1992.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- ALBUQUERQUE, Maria de Fátima. “Literatura para a infância: o estatuto da diferença”. In: *Letras: revista da universidade de Aveiro*, n. 13, 1996.
- AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo : Saraiva, 1967.
- ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo : Martins, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “No meio do caminho”. In: *Reunião*. 5. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1973.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo : Globo, 1992.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 2. ed. São Paulo : Melhoramentos, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 2. ed.. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- AUDEN, W.H. *A mão do artista: ensaios sobre teatro, literatura, música*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo : Siciliano, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo : UNESP, 1998.
- _____ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas*. Trad. Beatriz Durriots.

- _____ *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura.* Trad. Álvaro Lorencini et al. São Paulo : Cultrix, s.d.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- _____ "O narrador". In: *Os Pensadores.* Trad. Jose Lino Grünnewald. São Paulo : Victor Civita, 1983.
- BERGER, Klaus. *As formas literárias do Novo Testamento.* Trad. Fredericus Antonius Stein. São Paulo : Loyola, 1998.
- BERGSON, Henri. *O riso.* Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1983.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Trad. Arlene Caetano. São Paulo : Paz e Terra, 1985.
- BORTOLUSSI, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil.* Madrid : Alhambra, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo : Cia. das Letras, 1996, p.334.
- BOTH, Wayne. *A rhetoric of irony.* Chicago and London : The University of Chicago Press, 1974.
- BOSSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 2. ed. São Paulo : Cultrix, 1975.
- _____ *Dialética da colonização.* 3. ed. São Paulo : Cia. das Letras, 1998.
- BOSSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias.* 9. ed. Petrópolis : Vozes, 1996.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil.* 6. ed. São Paulo : Brasiliense, 1995.

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Cia. das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo : Martins, 1964.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo : Duas Cidades, 1983.
- CARDIM, Pedro. “Entre textos y discursos. La historiografía y el poder del language”. In: *Cuadernos de história moderna*, n. 17. Madrid : UCM, 1996.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. São Paulo : Global, 1985.
- CASTRO, Silvio. *A revolução da palavra*. Petrópolis : Vozes, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teori: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Humanitas(UFMG), 1999.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro : Sul Americana, 1969.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid : Cátedra, 1984.
- CURTIUS, Robert. *Literatura européia e Idade Média*. Trad. Paulo Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro : Loyola, 1993.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo : Ática, 1978.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro : Graal, 1996.
- ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora F. Bernardini. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist.

- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. Alberto Guzik. São Paulo : Abril Cultural, 1982.
- FIORIN, José Luiz. *Para entender o texto. Leitura e redação*. 14. ed. São Paulo : Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 1987.
- _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1999.
- _____. *O que é um autor*. Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa : Passagens, 1992.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. São Paulo : Paz e Terra, 1987.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo : Papyrus, 1992.
- _____. "The mythos of winter: irony and satire". In: *Satire: modern essays in criticism*. New Jersey : Maynard Mack, 1971.
- FUJYAMA, Y. *Noções de Literatura Brasileira*. 8. ed. São Paulo : Ática, 1969.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 8. ed. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1980.
- GRENZ, Stanley J. *Pós-Modernismo: um guia para entender a filosofia do nosso tempo*. Trad. Antivan G. Mendes. São Paulo : Vida Nova, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. "Modernidad: um projecto incompleto". In: *El debate Modernidad y Pós-Modernidad*. Org. Nicolás Casullo. Buenos Ayres: Pontosur, 1991.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1987.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo. a crise da renascença e o surgimento da*

- HELLER, Ágnes et alii. *Políticas de la Postmodernidad: ensaios de crítica cultural*. Trad. Montserrat Guaguí. Barcelona : Península, 1994.
- HODGART, Matthew. *Lá sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid : Guadarrama, 1969.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- JAEGER, Werner. *Paidea: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo : Martins Fontes, 1979.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Poética*, n. 27. Coimbra : Livraria Almedina, 1979.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo : Duas Cidades, 1974.
- LYIOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo : Atual, 1986.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo. Lisboa : Estampa, 1978.
- KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco*. Buenos Aires : Nova, 1957.
- KLEIN, Carlos Jeremias. "Aspectos da ética e do pensamento político-social". In: *Filosofia*, n. 4, São João Del-Rei : PUC-MG, 1997.
- KORTE, Gustavo. *A viagem em busca da linguagem perdida*. São Paulo : Fundação Peirópolis, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo : Ática, 1986.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo : Ateliê Editorial, 1998.

- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro : Jose Olympio, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 11. ed. São Paulo : Cultrix, 1983.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo : Cultrix, 1999.
- NIEL, André. Trad. Álvaro Lorencini. *A análise estrutural de textos*. São Paulo : Cultrix, 1973.
- NOMURA, Masa. *Linguagem funcional e literatura*. São Paulo : Anablume, 1993.
- ORWELL, Georg. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Ferreira. 24. ed. Porto Alegre : Globo, 1986.
- PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal. Ensaios sobre a língua e outros símbolos*. Trad. Aníbal Pinto de Castro. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.
- PALO, Maria José. *Literatura infantil, voz de criança*. 2. ed. São Paulo : Ática, 1992.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savari. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo : Icone, s.d.
- PHIDDIAN, Robert. "Are parody and deconstruction secretly the same thing?". In: *New Literary History*, 1997.
- PIRES, Maria João. "Descontinuidades do tempo e da história na Pós-Modernidade". In: *Revista da faculdade de letras do Porto: Línguas e Literaturas*. Porto : vol. XVI, 1999.
- POLLARD, Arthur. *Satire. the critical idiom*. London : Methuen & Co.

- REBOUL, Oliver. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- RIBEIRO, Darcy. *As trancos e barrancos*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1985.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1960.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York : Cambridge University Press, 1993.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio*. Tomo I. Barcelona, s.d.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo : Ática, 1990.
- SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa : Estúdios Cor, 1967.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1964.
- SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo : Cultrix, 1978.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro : Biblioteca Tempo Universitário, 1980.
- SPACKS, Patricia Meyer. *Satire: modern essays in criticism*. New Jersey : Prentice-Hall, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- UNIVERSAL, Capítulo. *Las literaturas orales*. N. 154, Buenos Ayres : Centro Editor de América Latina, 1971.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1977.

WARNER, Marina. *Da fera à loira, sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médice Nóbrega. São Paulo : Cia. das Letras, 1999.

WEBSTER'S, Merriam. *Encyclopedia of literature*. Springfield : MW Inc. Publishers, 1995.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo : FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina. "Literatura infantil: livro, leitura, leitor". In: *A produção cultural para criança*. Regina Zilberman (Org.). Porto Alegre : Mercado Aberto, 1984.

_____. *A literatura infantil na escola*. 5. ed. Rio de Janeiro : Global Editora, 1985.

_____. *Um Brasil para crianças*. São Paulo : Global Universitária, 1986.