

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Marta Barbosa Castro

***A FÁBULA:
TRADIÇÃO E MUDANÇA***

Porto Alegre

2004

Marta Barbosa Castro

***A FÁBULA:
TRADIÇÃO E MUDANÇA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gilda Neves da Silva Bittencourt

Porto Alegre

2004

Dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma,
estiveram presentes durante esta caminhada,
em especial a Carlos Alberto,
à Joanna (que ainda nem chegou) e
à professora Gilda Bittencourt.

RESUMO

Este trabalho faz um estudo histórico da fábula, enquanto gênero literário, a partir de sua origem na Grécia antiga e se concentra em dois autores: Esopo e La Fontaine. As definições comuns de fábula associam-na aos gêneros pedagógicos ou moralizantes. Através da pesquisa, identificam-se elementos que permitem relacionar a fábula à literatura carnavalesca, com base em Bahktin, isto é, em uma esfera de interpretação relativizada que permite outras leituras que não apenas as de cunho pedagógico ou moralizante. Essa carnavalização manifesta-se na fábula de diferentes maneiras. Na sua origem, a fábula está ligada a um dos momentos mais marcantes do pensamento grego que é a passagem do *mythos* ao *logos*, iniciada pelos filósofos pré-socráticos, os primeiros a tentarem substituir a explicação mítica pela explicação racional do *kosmos*. Na fábula grega, *mythos* e *logos* são utilizados indistintamente, conforme o uso comum desses termos na época. Só com a filosofia posterior a Sócrates, os termos passam a ter sentidos diferentes. A fábula, no século XVII, já é de domínio público e La Fontaine baseia-se no conhecimento dos seus leitores para empreender mudanças ao gênero. Nos seis primeiros livros, La Fontaine mantém-se muito próximo aos textos de Esopo, porém, nos seis últimos livros, empenha-se para dar um novo sentido a sua obra. Com base nas premissas do *logos*, repensa sua obra e a tradição da fábula, inserindo novas características no gênero, principalmente, na esfera do narrador. A fábula passa, então, por alterações estruturais que podem ser observadas em autores posteriores a La Fontaine.

ABSTRACT

This paper aims at making a historical study of the fable as a literary genre, since its origin in ancient Greece. It concentrates in two authors: Aesopo and La Fontaine. The fable's common definition associates it to pedagogical or moralizing genres. Through research, we can identify elements that allow us to relate the fable to carnivalized literature, based in Bakhtin, that is, in an interpretation sphere that allows other readings besides the ones with the pedagogical or moralizing view. This carnivalization presents itself in the fable in different ways. In its origin, the fable was related to one of the most important moments of the Greek thought, which is the passing from *mythos* to *logos*. This change started with the pre-Socratic philosophers, the first who tried to substitute the mythical explanation for the *kosmos* rational explanation. In the Greek fable *mythos* and *logos* are used indistinctly, according to the common use of these words in that period. Only after Socrates the words started to have different meanings. In the 17th century, the fable was already a public property, and La Fontaine based upon his readers knowledge to make changes in the genre. In his first six books, La Fontaine was still very near from Aesopo's texts, but in his last six books he tried to give a new meaning to his work. Based on *logos* premises, La Fontaine rethinks his work and the fable tradition, introducing new characteristics in the genre, mainly in the narrator sphere. The fable passes through structural changes that can be observed in authors who wrote after La Fontaine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
A FÁBULA.....	14
Origem	14
Fábula como gênero literário.....	18
Características da fábula.....	28
ESOPO	46
O autor	46
Relação das fábulas com o seu contexto.....	50
Elementos da estrutura das fábulas.....	61
LA FONTAINE.....	67
O autor	67
Relação das fábulas com o seu contexto.....	69
Elementos da estrutura das fábulas.....	78
CONCLUSÃO	98
BIBLIOGRAFIA	107
APÊNDICES	111
Apêndice A: fábulas de Esopo.....	111
Apêndice B: fábulas de La Fontaine.....	120

INTRODUÇÃO

Eis uma pergunta interessante para o começo deste trabalho: por que pesquisar fábulas? A resposta a essa pergunta, na verdade, é a justificativa para a existência dele.

Não vamos responder essa pergunta inicial de maneira direta. Vamos tentar mostrar algumas dúvidas que nos motivaram a pesquisar sobre tema, dúvidas essas surgidas, inicialmente, com a nossa prática de docente de séries iniciais e, posteriormente, de língua materna.

É uma prática comum nas séries iniciais o uso pelos professores de fábulas para trabalhos em sala de aula com a clara intenção pedagógica de “ensinar” valores como solidariedade, amizade, cooperação. Assim, fábulas como “A cigarra e a formiga” não fazem um elogio ao trabalho, nem dão conselhos contra a imprevisão, antes enfatizam a maldade da formiga e clamam pela solidariedade, porque não é algo bonito deixar uma cigarra morrer sem ajudá-la, assim como “é incorreto não ajudar um coleguinha, quando podemos fazê-lo”.

Seria a prática acima um trabalho sobre fábula? Acreditamos que não. Essa prática enfatiza somente o conteúdo do texto que pode ser expresso através de outros textos, como os contos de fadas, algumas lendas e, contemporaneamente, muitas histórias da conhecida Literatura Infantil.

Já nas séries finais do ensino fundamental, no ensino de língua materna, é comum os professores trabalharem com textos narrativos, que prevêem categorias

importantes como tempo, espaço, narrador e personagens. Porém como demonstrar categorias como tempo e espaço na fábula, já que a falta desses elementos é uma das características do gênero? Como definir personagens, se a presença marcante é a do narrador? Então não se poderia trabalhar com fábulas?

Foram perguntas como essas que nos fizeram parar e perguntar: o que é mesmo uma fábula? O que, então, seria estudar fábula? Seria o estudo de suas características morfológicas e estruturais? Onde entraria o aspecto contextual? Estudar-se-ia por autor, quando, muitas vezes, elas são associadas à sabedoria popular, portanto anônimas? Quando se estudaria a história do gênero?

Fábula? Esse termo parece algo tão óbvio que nem é necessário se pesquisar: fábula é um gênero narrativo, um pequeno conto ficcional, geralmente em versos, em que os animais são os personagens, e manifesta, em uma moral, uma intenção didática ou pseudodidática, conforme nos diz o Dicionário Internacional de Termos Literários¹.

Poderíamos concordar com essa definição, se conhecêssemos as fábulas de Esopo e de La Fontaine só por antologias ou por adaptações escolares. Conhecendo, porém, a obra desses autores e um pouco da história da fábula, começamos a desconfiar dela. Vamos retomar por partes a definição do dicionário e mostrar o motivo da desconfiança.

“Gênero narrativo”. Com certeza a fábula é um gênero narrativo. Narrativo porque narra acontecimentos. Gênero porque tem autonomia enquanto forma literária reconhecível, tanto que todos sabemos o que é uma fábula, e, além disso,

¹ O Dicionário Internacional de Termos Literários (DITL) é, hoje, uma publicação *on line*. O DITL surgiu em 1963 a partir da iniciativa da Associação Internacional de Literatura Comparada para uniformizar os conceitos literários, porém, como o meio impresso não conseguia acompanhar o ritmo das pesquisas recentes, atualmente, ele é editado e revisado constantemente *on line*, contando com a colaboração de pesquisadores do mundo inteiro. Portanto a data que expressamos para o DITL não é o de sua publicação (1963), mas o ano da atualização dos verbetes em questão, com o seu respectivo autor.

tem uma história. Agora, o que o estudo das fábulas nos revela é que as mesmas não são estritamente narrativas. Em algumas de La Fontaine, podemos observar uma forma que se vale da fábula para defender ou discutir um ponto de vista, aproximando, assim, a fábula de um exemplo²; o que, aliás, confere com os primeiros registros de fábula na Grécia antiga, como veremos adiante. Ignorar esse fato é dizer que aqueles textos, que não são estritamente narrativos, não são fábulas.

“Pequeno conto ficcional, geralmente em versos”. Realmente a fábula é, em geral, um texto muito curto, contudo mais de dois terços das fábulas de La Fontaine contêm mais de 40 versos, o que significa um texto maior que o de Esopo e de Fedro. Quanto aos versos, Bábrios, Fedro e La Fontaine escreveram valendo-se deles, porém a maioria das fábulas esópicas que nos chegou apresenta-se em prosa, como em prosa são as composições contemporâneas de Monteiro Lobato e de Millôr Fernandes. Novamente, como acima, entramos em uma questão perigosa, pois, com aquela definição, estamos pensando em um *corpus* específico e, claro, desconsiderando outras obras, também reconhecidas como fábulas.

“Em que os animais são os personagens”. É um fato, pois, na maioria absoluta das fábulas, os animais são os personagens. Se considerarmos, também, a combinação “animais e homens”, esse número aumenta ainda mais. Contudo, existem outros personagens nas fábulas. Como acabamos de expor, existem animais, homens, além de deuses, plantas e seres inanimados nas mais diversas combinações. Combinações essas, aliás, que não passam de duas nas fábulas esópicas, ou seja, há “só animais”, “só homens”, “animais e homens”, “animais e deuses”, entre outras, mas não há “animais, homens e deuses”. Em La Fontaine,

² Veremos este termo mais detalhadamente no próximo capítulo. De qualquer forma, ele está ligado às noções aristotélicas expressas na *Retórica* (1964).

encontramos combinações de mais de dois tipos de personagens, todavia, em número pouco representativo (menos de dez fábulas), que classificamos na categoria “outro tipo”³. Perguntamos, então, novamente: as fábulas que contêm outros personagens que não animais não são fábulas?

“Manifesta, em uma moral, uma intenção didática ou pseudodidática”. Não fizemos um levantamento da moral (ou moralidade), mas, certamente esta, é uma constante do gênero. O problema é definirmos se a intenção é didática ou pseudodidática. É um problema epistemológico porque a fábula é um gênero alegórico, logo o que está ali expresso contém outra mensagem. Não vamos nos deter aqui no seu valor alegórico, porém ninguém interpreta uma fábula como um texto estritamente denotativo; todos entendemos que, mesmo contendo animais, por exemplo, não é sobre eles que ela trata, e sim sobre os comportamentos e sentimentos humanos. Tanto é assim, que os animais não agem como tais, agem como se homens fossem, pelo menos na classificação que fizemos. Obviamente há fábulas em que os animais têm o comportamento esperado de sua condição (como na célebre fábula em que um camponês, com pena de uma serpente congelada, a leva para sua casa, a fim de aquecê-la; porém, depois de aquecida, ela tenta mordê-lo), essas, contudo, foram classificadas de outro modo (geralmente como “só homens”).

Como dissemos, o motivo para pesquisarmos as fábulas veio com a nossa própria prática docente. Com a definição comum de fábula, não conseguíamos abranger todas as manifestações do gênero: era necessária uma pesquisa que não excluísse manifestações diferentes da definição. Com a pesquisa, que iniciamos ainda na graduação, já sentíamos que as respostas ao que procurávamos não seriam encontradas a partir do estudo de um único autor. Era preciso, portanto,

³ A classificação dos personagens das fábulas encontra-se nos apêndices.

estudar o gênero. Foi o que fizemos e, como forma de abordar mais de dois mil anos de produção de fábulas, nos valem dos referenciais da corrente teórico-crítica conhecida como Literatura Comparada.

Entendemos que só com o estudo comparatista podemos empreender um estudo da história do gênero, pois cada época em que a fábula reaparece traz elementos novos que são incorporados ao gênero. A fábula tem uma história que merece ser conhecida. Essa história não justifica tudo o que de novo surge, mas, certamente, faz com que nós, leitores, a leiamos com outros olhos. La Fontaine já disse (1989, p. 39): “As fábulas são um quadro onde cada um de nós se acha descrito”.

O objetivo principal de um trabalho comparado não é identificar o texto fundador e, a partir disso, demonstrar que os textos posteriores que o retomam são inferiores ou simplesmente são influenciados pelos primeiros. O objetivo do comparatista é não estacionar, segundo Carvalhal (1992, p. 51-52), na simples identificação de relações, mas analisá-las em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações.

Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 1992, p. 51-52).

Neste trabalho, não nos perguntamos, apenas, por que um texto retoma um anterior, nos perguntamos, ainda, por que o faz usando um determinado gênero, aqui a fábula⁴.

⁴ Não estamos desconsiderando que, por exemplo, temas fabulares não possam ser retomados em outros gêneros. Estamos, isso sim, restringindo o nosso *corpus* às fábulas, devido aos objetivos a que nos propusemos.

Entendemos, também, que o estudo de um gênero permite o estabelecimento de relações literárias inviáveis apenas através de relações binárias entre autores. Miner (1996, p. 20) defende que todo trabalho comparado deve ser intercultural. Assim, não é possível fazer um estudo sobre a fábula sem que seja uma pesquisa intercultural, por isso fomos buscar suas origens na Grécia antiga, passando pela França absolutista e por algumas referências ao contexto do Brasil do século XX.

Pelo que dissemos até aqui, já se percebe que os conceitos comuns de fábula não são suficientes para promover uma leitura abrangente baseada nos próprios textos. É preciso também rever a sua história, retomando as origens da fábula grega, referindo nomes como Hesíodo (séc. VIII a.C.), Arquíloco (séc. VII a.C.), Bámbrios (séc. II a.C.), Fedro (séc. II d.C.), Monteiro Lobato (séc. XX) e Millôr Fernandes (séc. XX). O trabalho, porém, estará centrado mais detalhadamente em dois fabulistas: Esopo e La Fontaine. Reconhecemos ser pouco para se estudar um gênero, pois estaria faltando um autor contemporâneo, para se avaliar melhor o ciclo evolutivo do gênero. Reconhecemos, todavia, a dificuldade de sistematizar um trabalho com um *corpus* tão expressivo. Como metodologia de trabalho, adotamos o princípio básico do estruturalismo, isto é, o levantamento de constantes a partir de um determinado *corpus*.

Este trabalho está estruturado da seguinte maneira: um capítulo teórico sobre a fábula, sua origem grega, sua especificidade enquanto gênero e as características mais recorrentes ou mais comuns. A seguir, apresentamos um capítulo para cada autor (Esopo e La Fontaine), abordando aspectos biográficos, a relação das suas fábulas com o contexto da época e o detalhamento da estrutura encontrada, que é diferente em cada autoria. No capítulo final, apresentamos as conclusões a que chegamos depois de todo esse percurso, isto é, analisando os aspectos de “tradição

e mudança” do gênero. Por fim, anexamos os levantamentos das fábulas dos dois autores estudados com o objetivo de compartilhar as classificações que fizemos.

A FÁBULA

Origem

Os estudiosos de fábulas costumam situar seu nascimento no oriente (MÜLLER, s.d.). Aristóteles, na *Retórica* (1964, liv. II, cap. XX), conhece fábulas esópicas, egípcias e líbias. No nosso estudo, estamos considerando as fábulas ocidentais de modelo esópico que tiveram origem na Grécia, ainda que muitos críticos sustentem que sejam influenciadas pelas orientais.

O primeiro registro escrito de uma fábula em grego aparece em Hesíodo (século VIII a.C) em *Os trabalhos e os dias*, no mesmo estilo de Homero: o verso é o hexâmetro dactílico (composto, em princípio, de seis pés, cada um composto de uma sílaba longa seguida de duas breves). O léxico de Hesíodo também é muito semelhante ao de Homero (tido como a língua épica, de tom heróico, próprio de assuntos elevados, como nos expõe Aristóteles, na *Poética* (1964, cap. V)). As obras de Hesíodo apresentam, também, versos completos dos poemas homéricos e epítetos estereotipados. A grande diferença entre Hesíodo e Homero é o tom pedagógico e religioso do texto daquele. Em *Os Trabalhos e os dias*, é introduzida a fábula “O gavião e o rouxinol” como *ainos*¹ (discurso importante, provérbio, conto)

¹ Arquíloco também usa *ainos* ao introduzir a sua fábula. Aristóteles refere-se à fabula como *logos*. Nas fábulas esópicas, usam-se tanto *logos* quanto *mythos*

dirigida a seu irmão e aos reis para serem também sensatos e agirem de acordo com a justiça e não de acordo com a insolência:

A justiça

Agora uma fábula falo aos reis mesmo que isso saibam.
Assim disse o gavião ao rouxinol de colorido colorido
no muito alto das nuvens levando-o cravado nas garras;
ele era miserável varado todo por recurvadas garras
gemia enquanto o outro prepotente ia lhe dizendo:
“Desafortunado, o que gritas? Tem a ti um bem mais forte;
tu irás por onde eu te levar, mesmo sendo bom cantor;
alimento, se quiser, de ti farei ou até te soltarei.
Insensato quem com mais fortes queira medir-se,
de vitória é privado e sofre, além de penas vexame”.
Assim falou o gavião de vôo veloz, ave de longas asas.
Tu, ó Perses, escuta a Justiça e o Excesso não amplies! (HESÍODO, 1990,
v. 202 e ss)

Arquíloco, no século seguinte, nos deixa algumas fábulas em seus iambos (versos próprios para a sátira, conforme Aristóteles, na *Poética* (1964, cap. V)). Uma delas é célebre: a que fala a Licambo, seu futuro sogro, e a sua noiva por ocasião do rompimento com o compromisso do casamento. Seria a correspondente à fábula “A águia e a raposa” de Esopo².

Pai Licambo, que idéia foi essa?
quem te desnordeou o espírito
que antes mantinhas inabalável? Hoje teus concidadãos
zombam de ti com fortes gargalhadas.
{Por que} seguraste a cigarra pela asa?
Que deus irado contra ti
{te levou a agir assim}?
E tu também, ó homem possuído por um mau
espírito, que desejais provocando contra ti

² Consideramos importante acrescentar a fábula de Esopo para a compreensão do sentido, devido ao fato de o texto de Arquíloco não ser uma leitura esclarecedora. Os textos líricos gregos mais antigos apresentam esses problemas para sua leitura porque os códices encontram-se muito danificados. O texto de Esopo diz: “Tendo ficado amigas, uma águia e uma raposa decidiram ficar morando uma perto da outra: esse acordo reforçaria, pensavam elas, a amizade. No alto de uma grande árvore, a águia fez seu ninho: logo embaixo, numa moita, a raposa deixou seus filhotes. Ora, um dia em que a raposa tinha ido caçar, a águia, desprovida de alimento, foi direto à moita e raptou as raposinhas e se regalou com seus filhotes. Quando a raposa voltou e viu o que tinha acontecido, ficou mais afiita com a dificuldade de se vingar que com a morte dos filhos: suas patas não permitiam fisgar um pássaro. Em sua impotência, reduziu-se a amaldiçoar de longe o inimigo: assim fazem os fracos. No entanto, a águia não tardou em ser punida por seu desrespeito à amizade. Estavam sacrificando uma cabra no prado. Ela foi até o altar, roubou uma víscera fumegante e a levou para o ninho. Um vento violento fez o fogo se propagar a partir de um graveto seco. Seus filhotes, ainda incapazes de voar caíram no chão queimados. A raposa correu e, diante dos olhos da águia, os devorou. O amigo traído é fraco demais para te castigar, mas nem por isso escaparás da vingança divina”. (ESOPO, 1997, p. 28-29)

um poeta loquaz que busca
 agravos e assuntos para seus iambos?
 Docemente, com efeito, eu nada tramava
 traíste um juramento solene,
 e o sal e a mesa
 No entanto {tu havias declarado} que
 estavas pronto a receber um castigo,
 {se quebrasses teu juramento}.
 conta um homem esta fábula:
 uma raposa e uma águia se uniram
 em sociedade
 alimentou os filhotes oferecendo-lhes uma refeição
 deplorável
 {Quando a raposa} percebeu a grande desgraça,
 sentiu o coração {afligir-se}. Mas não
 tinha meios {para se vingar.
 A águia lhe dirige estas palavras} maldosas:
 de teus filhotes, que deixaste sozinhos, lembrei-
 me quando lhes ouvi a voz.
 movimenter, rapidamente, através dos ares,
 as asas ligeiras, batendo-as em círculo,
 e {desci até eles}. Teu coração espera...
 Ó Zeus, Zeus pai, é tua a soberania do céu
 tu vês as ações dos homens,
 perversas e criminosas, a ti a violência
 e também a justiça das feras preocupam.
 Tu vês aqui erguer-se esta alta rocha
 áspera e hostil
 Nela pousa, reagindo ligeiro a teu ataque
 a águia de cauda branca
 a seus filhotes levando {carne de sacrifício}
 o festim não seria mau: acolheram-na,
 com gritos de alegria, os dois filhotes
 que ainda não podiam voar. {A águia
 se erguera da terra} para pousar
 sobre uma alta rocha. E para sua
 ninhada, colocara um cordeiro no ninho...
 mas à coxa {uma brasa se prendera}.
 uma centelha no ninho
 Zeus pai, não participei da festa de casamento
 Mas ele não me escapará (ARQUÍLOCO, apud MALHADAS & NEVES,
 1976, p. 81-83).

As fábula de Hesíodo e de Arquíloco aparecem integradas a um discurso e funcionam como um exemplo. Aristóteles, na *Retórica* (1964, liv. I, cap. II), define retórica como “a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão”. Para gerar a persuasão, o orador vale-se do discurso (*logos*) que comporta as seguintes partes (*Retórica*, 1964, liv. III, cap. XIII): “a primeira destas operações é a *exposição*; a segunda, a *prova*; o que equivale a fazer outra distinção entre a *questão*, de um lado, e, do outro, a *demonstração*” (em itálico

no original). As partes obrigatórias são a proposição e a prova, ou seja, o assunto e a sua demonstração.

De acordo com Aristóteles, o exemplo faz parte das provas, portanto da demonstração (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX), e é um princípio de raciocínio indutivo. Para o estagirita (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX), “Há duas espécies de exemplos: a primeira, que consiste em referir fatos anteriores, a segunda, que consiste em invenções feitas pelo orador”. Nesta última, incluem-se a parábola e as fábulas esópicas. Não há uma distinção clara entre parábola e fábula; a primeira “são os ditos de Sócrates” (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX); a segunda não possui definição, apenas dois exemplos de narrativas com animais, sem a moralidade. Vejamos os dois exemplos de fábulas:

Quanto à fábula, eis dois exemplos. O primeiro é a fábula de Estesícoro a respeito de Fálaris; a segunda, a de Esopo, quando defendia um demagogo. Os habitantes de Himera tinham escolhido Fálaris como estrategista munido de plenos poderes e dispunham-se a dar-lhe uma guarda pessoal. Estesícoro, entre outras coisas, contou-lhes a fábula seguinte: “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 escolheste um estrategista munido de plenos poderes. Se lhes dais uma guarda pessoal e consentis que ele monte em vosso dorso, imediatamente sereis os escravos de Fálaris”. Esopo, falando aos sâmios em favor de um demagogo perseguido em justiça por crime capital, contou-lhes a fábula seguinte: “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 ingurgitados 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 os condenais à morte, outros virão, que, espicaçados pela sua pobreza, vos roubarão e dissiparão o erário público” (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX).

A seqüência desse texto é a explicação de que “as fábulas convêm ao discurso e têm a vantagem de que, sendo difícil encontrar no passado acontecimentos

inteiramente semelhantes, é muito mais fácil inventar fábulas”. Vimos acima que se referir a fatos do passado é outra das formas de exemplo, porque o rumo dos acontecimentos tende a ser semelhante em situações semelhantes. Temos que concordar com o estagirita que é mais fácil inventar um exemplo do que buscar um fato histórico.

Os textos de Hesíodo e de Arquíloco seguem essa orientação de discurso (ou Aristóteles baseou-se nesse uso): apresentam o assunto e o provam com um exemplo que funciona como epílogo. Aristóteles diz que esse é o melhor uso do exemplo, pois funciona como um testemunho e “o testemunho é persuasivo em todas as circunstâncias” (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX). Ele continua sua justificativa: “Daí resulta ainda que, se os colocamos antes dos entimemas, devemos necessariamente aduzi-los em grande número, no epílogo, basta um, porque um testemunho digno de fé, por si só, é eficaz” (*Retórica*, 1964, liv. II, cap. XX).

Devemos lembrar que o objetivo de Aristóteles com essa obra é o estudo da *Retórica*, ou seja, dos meios de persuasão, e não da fábula. A partir dos exemplos de Hesíodo e de Arquíloco, percebemos que esse uso da fábula já era conhecido três séculos antes de o autor da *Retórica* referir-se a ele. Com base nessas informações avançaremos ao próximo item que trata da especificidade da fábula.

Fábula como gênero literário

Uma pesquisa na bibliografia especializada mostra que os estudiosos da literatura grega, em geral, não consideram a fábula como um gênero literário. Gual

(1985) nos apresenta como sendo uma difícil tarefa defender a tese de que a fábula é um gênero literário, pois tamanha é a sua diversidade universal que não é fácil defini-la. “Aristóteles considera a fábula como uma espécie de exemplo empregado pelos oradores, e marca dois traços da mesma: que é uma narração fictícia e alegórica”, (GUAL, 1985, p. 8). Para Perry (apud GUAL, 1985, p. 8), a fábula não é uma forma literária independente, criada como a novela ou o drama, é só um meio retórico persuasivo.

Os autores acima seguem a orientação aristotélica, que pudemos apreciar no item anterior, esquecendo-se de que o objetivo do estagirita não era o estudo da fábula. Talvez, se o fosse, pudesse trazer outras informações específicas. Como o uso de fábulas era comum para a demonstração de um determinado assunto, Aristóteles sistematiza coerentemente a fábula como um exemplo da demonstração, o que não quer dizer que a fábula só tinha esse uso.

Um levantamento das obras sobre a História da Literatura Grega nos mostra que a fábula é um capítulo que costuma gerar problemas para sua classificação:

- Mancini (s.d.): divide os capítulos por idade e apresenta a fábula na Idade Jônica sob o título de *O Aparecimento da Prosa*, depois da poesia. A fábula está associada ao nome de Esopo, embora apenas considere que foram atribuídas a ele, pois Esopo teria vivido no século VI a.C. e as fábulas são “de origem helenística tardia” (p. 108). Porém não define a fábula, apenas faz o comentário de que tem “intenções morais”.
- Nestle (1944): insere a fábula como subcapítulo do capítulo *Epopéia*. “Já Hesíodo se utiliza ocasionalmente do apólogo de animais, para representar com mais realidade a vida e a atividade humanas; (...) Parece que a fábula se libertou desde muito cedo da forma métrica, e, em realidade, o primeiro autor de fábulas

em prosa que se menciona é Esopo de Sardes” (p. 60) (trad. nossa). Segundo Nestle, a fábula estava impregnada de espírito do povo.

- Müller (1946): não dedica um capítulo para a fábula. Ele a trata no capítulo *La poesia yámbica y trocayca* por considerá-la um gênero poético que “mantém íntima relação histórica com a poesia iâmbica” (p. 224) (trad. nossa) já que apareceu primeiro em Hesíodo e em Arquíloco como poesia. Ele também a considera como apólogo.
- Inana (1946): *La fábula* é um subcapítulo de *La Poesia Lírica*, porque, conforme o autor, na sua origem ela é poesia, mas sofre alterações por Esopo. A fábula, provavelmente, é de origem pré-histórica e se conservou pela oralidade.
- Schökel (1957): apresenta o item *Esopo* no capítulo *Poesia Didática*. Não define a fábula, apenas comenta que seu assunto é uma “filosofia prática, repartida em máximas e preceitos morais, ou do bem-viver.” (p. 44) (trad. nossa). Ele estranha o fato de o homem se condoer em tomar animais por mestres.
- Lesky (1985): não tem um capítulo para a fábula. Ela é tratada no item *Relatos Populares* do capítulo *La época arcaica*. Dentre os historiadores da literatura grega estudados, é o que dedica mais espaço para a fábula, remontando suas origens, sua relação com as narrativas orientais, as coleções de fábulas esópicas e a figura de Esopo. Para o autor, as fábulas de Hesíodo e de Arquíloco, primeiros documentos escritos contendo fábulas, não são invenções dos poetas, mas “estes se inspiraram em um opulento tesouro de fábulas populares. Isso nos permite supor, que desde os tempos mais antigos floresceram fábulas de animais amplamente difundidas” (p. 180 – 181). Lesky fala mais das fábulas:

Algo mais sabemos dos poetas arcaicos. Em Hesíodo e Arquíloco estas fábulas se destacam pelo sentido de crítica social, apenas dissimulada, que contêm. São um ataque explícito contra a arbitrariedade dos poderosos em

nome dos débeis sob o signo do direito. A fábula sofreu logo todo o tipo de transformações, convertendo-se em transmissora de moralidades e exercícios para as escolas retóricas, mas no princípio é uma forma de exortação que mostra o verdadeiro e o justo em determinada situação, sem ferir a expressão direta (p. 181) (trad. nossa).

O verdadeiro e o justo são os objetivos perseguidos por Aristóteles na *Retórica* (liv. I, cap. I): “A Retórica é útil, porque o verdadeiro e o justo são, por natureza, melhores que seus contrários”, pois é preciso estar à altura para “reduzir ao nada a argumentação de um outro, sempre que este em seu discurso não respeite a justiça”. Lembremos que Aristóteles fala contra os sofistas que atribuem a si o mérito de ensinar como transformar um argumento fraco em forte.

De nossa parte, consideramos a fábula um gênero literário, uma vez que podemos identificar nela uma estrutura comum, e que possui a sua própria história, diferentemente de outros gêneros gregos que perderam sua força para manterem-se vivos, como a comédia velha de Aristófanes, ou mesmo os diálogos socráticos.

Adrados (in LÓPES PÉRES, 1988) também defende a fábula como um gênero literário, só que o faz a partir do estudo das narrativas greco-romanas. Especificamente com relação a Esopo, considera-o um “personagem lendário” (p. 1154) a quem são atribuídas as fábulas a partir do século V a.C. De qualquer forma, a fábula parece ser um texto apreciado já em épocas anteriores, porém a primeira coleção de fábulas de que se tem notícia data do século III a.C., organizada por Demétrio de Falero, de que, infelizmente, só temos a indicação por Diógenes Laércio.

Adrados estuda e estabelece as datas dos diversos códices de fábulas esópicas. A maior parte das fábulas esópicas que nos chegou é da coleção *Augustana*, a qual Adrados situa no século V d.C. e é composta por textos em prosa. Outros códices apresentam fábulas em verso, sendo seus sentidos os mesmos.

A base do nosso argumento é diferente do de Adrados na defesa da fábula como gênero literário, porque trabalhamos com um número maior de fábulas e com um período histórico maior, o que nos levou a perceber, a partir da análise do nosso *corpus*, o que Bakhtin (1977) denomina como *archaica*:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento (BAKHTIN, 1997, p.106).

Era isso que buscávamos quando começamos a estudar as fábulas e foi para isso que a nossa pesquisa nos conduziu: à renovação do gênero sem se esquecer do seu passado; à capacidade de se renovar e manter a unidade e continuidade da fábula. Tanto é assim que qualquer leitor sabe distinguir uma fábula de um conto de fadas. Existe um determinado horizonte de expectativas referente à fábula.

Há uma passagem de Bakhtin sobre o porquê de um estudo sobre as fontes de carnavalização ser importante para o estudo da obra de Dostoievski e que nós a entendemos em um sentido mais geral para um estudo comparado de gênero literário:

O que o nosso breve resumo das fontes da carnavalização menos pretende é a plenitude. Foi-nos importante traçar apenas as linhas básicas da tradição. Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, obras individuais, temas, imagens e idéias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência da *própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores que arrolamos. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição. Interessa-nos — usemos a comparação — a palavra *linguagem* e não o seu emprego *individual num determinado contexto singular*, embora, evidentemente, um não exista sem o outro (BAKHTIN, 1997, p. 161, grifos do original).

É isso que tentamos estudar: o gênero, que sobrevive e renasce a partir dos textos dos seus escritores; sem eles não poderíamos estudar a literatura; também não nos interessa um autor específico e sim analisar como a tradição nele se renova. A tradição é entendida aqui com um sentido amplo tanto de forma quanto de conteúdo.

Caracterizando melhor a *archaica* da fábula, vimos, a partir dos autores estudados neste item, que um dos poucos pontos de consenso é quanto à sua origem popular e, segundo alguns autores como Adrados (1956) e Müller (s.d.), ligada à ritualística grega dos iambos. Isso nos faz pensar em um gênero baseado em uma cultura carnalizada, ou seja, nos gêneros do campo sério-cômico, segundo a terminologia bakhtiniana. Para isso, é fundamental retomarmos o conceito de carnaval, a fim de mostrar sua relação com as fábulas.

Para o autor russo:

Um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do *carnaval* (no sentido de conjunto de todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo camavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio. (...)

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo camavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base camavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais, entre grandes e complexas ações de massas e gestos camavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão camavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 1997, p. 122).

A ritualística primitiva da Grécia é mais que conhecida e não nos cabe aqui fazer o seu histórico³. Basta lembrarmos que uma das primeiras manifestações escritas da fábula aparece nos iambos de Arquíloco e os iambos eram os versos mais usados nessa ritualística. O que queremos demonstrar é a sua relação com uma cultura carnavalizada que, segundo Bakhtin (1997, p. 123), possui quatro categorias: o livre contato familiar entre os homens, um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem, as *mésalliances* carnavalescas e a profanação.

Durante o carnaval, eliminam-se as distâncias entre os homens separados cotidianamente por suas posições hierárquica. A livre relação entre os homens estende-se a tudo, a valores, idéias, fenômenos e coisas. Pensando-se na Grécia antiga, basta lembrarmos a origem do teatro com a sua procissão em que era levado um falo gigante e que se abatia um bode para expiar as cidades dos seus males (LESKY, 1996; PIQUET, 1999). Nessas festas, todos participavam, ricos e pobres, homens e mulheres, todas as classes, como se fossem todos da mesma família. A transposição da cultura carnavalizada é que forma a base dos gêneros sério-cômicos, nos quais incluímos a fábula.

De acordo com Bakhtin, as características dos gêneros do sério-cômico são:

A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. É bem verdade que em todos os gêneros do sério-cômico há também um forte elemento retórico, mas este muda essencialmente no clima de alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo. (...)

Chamaremos literatura carnavalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos eles mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades e folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura (BAKHTIN, 1997, p. 107).

³ Conforme LESKY, 1996; ADRADOS, 1956; ROBERT, 1988.

Como esses gêneros baseiam-se no carnaval, é imprescindível que ressaltemos uma passagem que talvez possa passar despercebida nessa citação longa: “debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo”. Podemos usar uma outra citação, quem sabe mais clara: “o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta” (BAKHTIN, 1997, p. 125).

A despeito das leituras tradicionais das fábulas como impregnadas de espírito moralizante e didático (LESKY, 1985), a partir do entendimento da fábula como um dos gêneros do campo sério-cômico, é-nos praticamente impossível analisá-las somente sob o primeiro enfoque. Não estamos, com isso, alegando ser impossível ler algumas ou mesmo muitas fábulas como moralizantes ou como didáticas, o que reivindicamos é que seja respeitado o “clima de alegre relatividade carnavalesca”.

Usemos o exemplo já dado de Arquíloco. Obviamente podemos ler a passagem como uma exortação à justiça de um acordo; o que não podemos descartar é o tom satírico e de escárnio de quem se sentiu injustiçado e reclama uma paga pelo descumprimento do acordo. Um outro exemplo pode ilustrar melhor. Como ler a fábula “Diógenes e o homem careca” de Esopo? O que primeiro transparece: a ironia ou o espírito moralizante? Toda ironia é moralizante? Qual é a especificidade do cômico: gerar o riso ou a crítica social? Se podemos fazer crítica social a partir de outros gêneros, acreditamos não ser essa a principal característica do gênero, mas sim a relatividade dos julgamentos instaurada pelo cômico. Leiamos a fábula:

Diógenes e o homem careca

Diógenes disse ao homenzinho que o insultava: “O insulto? Não é o meu forte. Mas todos os meus cumprimentos aos fios de cabelo que desertaram dessa tua cabeça perversa” (ESOPO, 1997, p. 9).

Além de ter por base uma cultura carnavalesca, os gêneros do sério-cômico possuem três peculiaridades:

A primeira peculiaridade de todos os gêneros de sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia-a-dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer instância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística. (...)

A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. Aqui, por conseguinte, surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre. Trata-se de uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária (BAKHTIN, 1997, p. 107-108).

As duas primeiras peculiaridades são muito próximas, por isso as deixamos juntas. Elas falam, basicamente, sobre a atualização da realidade cotidiana, isto é, embora os gêneros do sério-cômico possam se basear na mitologia, é o contato familiar mais próximo do cotidiano que faz a atualização. Pensemos nos conhecidos mitos gregos tratados nas tragédias conservadas: muito pouco dali nos parece familiar, tratado como próximo, mesmo sabendo que os tragediógrafos os atualizaram. Agora vejamos a fábula “Hermes e o escultor” de Esopo para perceber como as relações hierárquicas são atualizadas, fazendo com que o tratamento seja familiar:

Hermes e o escultor

Hermes quis saber qual o grau de estima que os homens lhe devotavam. Tomou a aparência de um mortal e foi ao ateliê de um escultor. Ao ver uma estátua de Zeus, perguntou:

— Quanto custa?

— Um dracma – respondeu-lhe o homem.

Hermes sorriu:

— E aquela, de Hera?

— É mais cara.

Hermes viu então sua própria estátua. Achava que, sendo ao mesmo tempo mensageiro e deus do comércio, seu preço seria bem mais alto.

— E Hermes, quanto custa? — quis saber.

— Oh, se comprares as outras duas, a levas de brinde.

Quem se acha o tal termina valendo menos que o esperado (ESOPO, 1997, p. 9).

Hermes nos é apresentado não só como o mensageiro dos deuses, mas também como a divindade protetora do comércio, portanto, segundo a interpretação de Hermes, devendo ser a estátua mais valorizada. O ponto de vista do comerciante é outro, o seu interesse é pela venda. Nesse impasse permanecem os dois, pois nem Hermes obteve o prestígio que desejava, nem o escultor a venda. Quanto à linguagem, vemos não haver superioridade da divindade, e sim uma igualdade de tratamento. É a experiência prática que predomina. Existem várias outras fábulas que tratam as divindades como se fossem simples homens, para não dizer um familiar.

Vamos à terceira peculiaridade do gênero sério-cômico:

A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns casos deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor (BAKHTIN, 1997, p. 108).

Essas são características encontradas nas fábulas. A partir dos estudos de Adrados (1988), sabemos da multiplicidade de formas encontradas nos códices de fábulas esópicas, tanto em verso quanto em prosa, tanto tratando dos mesmos temas quanto de outros. Se observarmos as fábulas de La Fontaine também descobriremos uma variedade de metros, citações recriadas, atualização de temas esópicos, intervenção do autor, relação com a retórica. Por outro lado, mesmo em fábulas atuais, como as de Monteiro Lobato (1983), veremos a intervenção dos

personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo tecendo comentários sobre as fábulas narradas por Dona Benta. Se examinarmos fábulas ainda mais recentes como as de Millôr Fernandes (s.d.; s.d.; 1978), encontraremos notas de rodapé funcionando como intervenções do narrador na leitura, encontraremos fábulas com duas moralidades ressaltando o caráter relativo de uma interpretação. É por causa dessa multiplicidade quanto à forma que muitos críticos entendem que a fábula não é um gênero. Nós defendemos o contrário (a fábula é um gênero) baseados no fato de que essa multiplicidade de formas é uma das peculiaridades dos gêneros sério-cômicos.

Consideramos ter caracterizado em linhas teóricas gerais a *archaica* da fábula e, no próximo item, abordaremos algumas categorias importantes para o estudo do gênero.

Características da fábula

Acabamos de ver que a multiplicidade de formas é uma das características dos gêneros sério-cômicos, mas existem algumas categorias constantes nas fábulas que atribuímos à *archaica* do gênero que faz com que reconheçamos os elementos mais comuns presentes nos textos. Elencamos as seguintes categorias:

- Narração e moralidade
- Alegoria
- Tempo e espaço
- Narrador e personagens

- **Narração e moralidade**

A fábula, em geral, compõe-se de duas partes: a narração e a moralidade. A moralidade que antecede a narração é chamada *promítio* (antes do mito) e a que lhe é posterior, *epimítio* (depois do mito). Se hoje essa é a forma da fábula, já houve uma época em que não o era. Retomemos os exemplos dados.

A fábula expressa no texto de Hesíodo possui moralidade, mas a de Arquíloco não. Os exemplos de fábulas dados por Aristóteles também não têm moralidade. Nos três textos sem moralidade, encontramos uma aplicação para a fábula e não uma abstração de validade geral.

O capítulo XXI do segundo livro da *Retórica* (1964) pode nos ajudar a compreender o que seria a moralidade. Nesse capítulo, Aristóteles trata da máxima, do seu uso e das vantagens do seu uso. Vejamos a sua definição de máxima e os exemplos tirados de Eurípides:

A máxima é um meio de traduzir uma maneira de ver, que não se refere a um caso especial (...), mas ao universal; contudo, aqui não se trata do universal em toda sua extensão, como quando se diz que a linha reta é o contrário da curva. O universal, aqui, é tudo o que se relaciona com os atos e o que o homem procura e evita relativamente à ação. Daí resulta que, sendo os entimemas espécies de silogismos sobre estas questões, as conclusões e as premissas dos entimemas são máximas, desde que tenha desaparecido a forma do silogismo. Por exemplo:

“Quando se é naturalmente sensato, nunca se deve dar a seus filhos demasiado saber.”

Eis uma máxima. Mas, se à máxima se acrescenta a causa e o porquê, o todo forma um entimema; por exemplo:

“Pois, além da preguiça que os filhos contraem, daí não retiraram senão a inveja e a hostilidade de seus concidadãos;”.

Estas palavras:

“Não há homem que em tudo seja afortunado,”

e estouras:

“Não há homem que seja livre,”

são máximas; mas se se lhes junta o que segue, temos um entimema:

“Porque o homem é escravo ou da riqueza ou da fortuna.”

Ainda de acordo com Aristóteles, devem ser usadas as máximas “pisadas e repisadas”, pois é o “indício de serem aceitas unanimemente como acertadas”. As vantagens de se usar uma máxima são duas. A primeira “é a vaidade grosseira dos ouvintes, que sentem prazer quando o orador, falando em geral, vem ao encontro das opiniões que cada um possui individualmente”. A segunda é a mais importante, já que é de âmbito moral: “se as máximas são honestas, farão com que o caráter do orador pareça igualmente honesto”.

Queremos demonstrar, com isso, que a moralidade é uma espécie de máxima, de idéia universal, isto é, diferente da sua aplicação como nos exemplos de Arquíloco e de Aristóteles e semelhante ao uso que fez Hesíodo. Isso pressupõe que a narração e a moralidade sejam textos distintos, ou que, pelo, menos, em algum momento o foi. E realmente assim o foi.

Adrados (1988), que é um dos grandes pesquisadores das coleções de fábulas helenísticas, na tentativa de reconstituir o que teriam sido as coleções a partir da Demétrio Falero (primeiro organizador de fábulas de que se tem notícia e discípulo de Aristóteles), chega aos seguintes resultados (p. 1155):

A coleção de Demétrio não fez senão recolher, em nova redação em prosa, fábulas-exemplo da literatura anterior (...). Se tratava de uma recompilação semelhante a outras que eram freqüentes na época helenística: de mitos, máximas, inscrições, epigramas ou elegias etc. As fábulas assim colecionadas careciam de epimítio ou moralidade; tampouco tinham promítio (tradução nossa).

Esses textos em prosa foram versificados e depois passados novamente para prosa. Como já dissemos, há códices de fábulas esópicas tanto em prosa quanto em verso. Além disso,

Pululavam coleções diversas com versões diferentes de uma mesma fábula: se contaminavam, ampliavam, reduziam, alteravam. Recebiam, às vezes, promítio ou epimítio. Por outra parte, a partir de um outro momento, a fábula não foi coisa só dos cínicos, recebeu traços do estoicismo e do moralismo em geral. As coisas cruas e obscenas foram eliminadas. E se

converteram em matéria de estudo escolar, durante o império, nas escolas de retórica (ADRADOS, 1988, p. 1156).

Recapitulando as informações dadas até aqui, podemos perceber que aquilo que Aristóteles chama de fábula é apenas a parte da narração. A moralidade passou a ser atribuída posteriormente de acordo com a orientação da escola filosófica que fez a recolha ou a criação de novas fábulas. É possível que essas moralidades já fossem conhecidas na sua forma de máxima e que, em algum momento entre os séculos III a.C. e II d.C., passaram a compor a forma como hoje conhecemos a fábula.

Tal fato explica algumas coisas, como, por exemplo, moralidades que se repetem em fábulas diferentes e narrações tratando de temas semelhantes que recebem moralidades diferentes. Dezotti (1992/1993), ao trabalhar com as moralidades das fábulas esópicas, diz que as mesmas funcionam como verdadeiros provérbios, ou seja, sem o discurso metalingüístico que as antecede (muitas fábulas começam com “o mito/discurso mostra que...”) os promítios, em geral, não se relacionam com a narração, podendo ser aplicado a qualquer outra situação.

Acreditamos que tal fenômeno se deva ao fato de essas coleções serem anônimas, ou seja, sem uma autoria capaz de lhe dar certa uniformidade. Observando as fábulas de La Fontaine, vemos um “casamento” entre narração e moralidade, “o corpo e a alma da fábula”, segundo as suas próprias palavras (1989, p. 39). A moralidade é a parte mais importante para La Fontaine, a narração está ali para prová-la. Nas fábulas de La Fontaine, não há moralidades contraditórias, porque há um autor que mantém suas idéias ao longo de sua obra, mesmo que inove (como o faz) na forma e em algumas características do conteúdo, que veremos no capítulo apropriado.

No início deste item, vimos que a fábula, em geral, compõe-se de duas partes: a narração e a moralidade. “Em geral” porque há fábulas sem moralidade. Alguns autores (VOSSLER, 1947; JESUALDO, 1978) entendem que toda fábula tem moralidade, ainda que implícita. Concordamos com essa possibilidade, porém consideramos que as fábulas sem moralidade têm uma leitura menos dirigida. Lembrando que a fábula tem por base uma cultura carnalizada, que moralidade tiraríamos da fábula “Diógenes e o homem careca”, já citada? Vejamos uma fábula mais conhecida: “A cigarra e a formiga” de Esopo e de La Fontaine,

A cigarra e as formigas

Na estação do inverno, estando o trigo úmido, as formigas punham-no a secar. A cigarra, tendo fome, pediu-lhes alimento. As formigas lhe disseram: “Por que é que durante o verão não recolheste alimento?” Ela disse: “Não tinha vagar, pois cantava harmoniosamente.” Elas rindo disseram: “Pois se na estação do verão cantavas, no inverno, dança.”

O mito mostra que ninguém deve se descuidar em nenhum negócio, para que não se aflija e se veja em apuros (ESOPO, trad. nossa).

A cigarra e a formiga

A cigarra, sem pensar
em guardar,
a cantar passou o verão.
Eis que chega o inverno, e então,
sem provisão na despensa,
como saída, ela pensa
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, emprestado
algum grão, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.
— “Antes de agosto chegar,
pode estar certa a Senhora:
pago com juros, sem mora.”
Obsequiosa, certamente,
a formiga não seria.
— “Que fizeste até outro dia?”
perguntou à imprevidente,
— “Eu cantava, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza.”
— “Tu cantavas? Que beleza!
Muito bem: pois dança agora...” (LA FONTAINE, 1989, liv. I, fáb. I)

Obviamente que a leitura da fábula de Esopo conduz o leitor a ser precavido, pois ninguém quer acabar como a cigarra. E a de La Fontaine? Será que nenhum

leitor poderá ficar penalizado com a cigarra e exasperado com a avareza da formiga, afinal a cigarra estava pedindo emprestado a juros uns grãos de comida? Acreditamos que a presença de moralidade conduza a leitura para determinada interpretação, ao passo que o contrário permite maior participação do leitor.

- **Alegoria**

Etimologicamente, alegoria do grego *allegoria*, substantivo derivado do verbo *allegoreo* formado por *allos* (outro) e *agoreo* (falar em público) (PEREIRA, 1969, p.27), significa dizer algo outro, ou seja, dizer alguma coisa querendo dizer outra.

O termo *allégorie/allegory* do Dicionário Internacional de Termos Literários (DITL, 2003) traz um estudo histórico dos seus usos e significados, que consideramos não ser necessário aqui reproduzir, mas sim apontar que não há uma definição de consenso para o termo, visto que “dizer algo querendo dizer outro” não é uma propriedade exclusiva da alegoria, vejamos por exemplo metáfora, comparação, metonímia, ironia, sátira e sarcasmo, entre outros termos. De qualquer forma, podemos adotar a noção de que alegoria é uma metáfora prolongada (ainda que tal noção tenha adversários) ligada ao campo sério até a Idade Média, quando passa a ser associada ao cômico, sentido dominante entre nós hoje (DITL, 2003).

De acordo com o DITL, a imagem alegórica, na literatura, costuma desenvolver-se através da narração e o apólogo é um meio privilegiado para a alegoria, assim como as parábolas. “Nessas formas literárias [apólogo e parábola], a

alegoria, ao contrário do mito ou do símbolo, continua a ser caracterizada por sua univocidade, dado que o leitor reconhece-lhes as marcas” (tradução nossa).

Em uma linha marxista de crítica literária, o conceito de alegoria adquire fundamental interesse, visto que, por exemplo, para Jameson (1977, p. 39), para a estrutura de classe tornar-se representável é preciso que as classes sejam “capazes de se transformar em personagem”. A literatura é mais um palco para a luta de classes, em outras palavras, uma alegoria da luta de classes.

Também marxista é o pensamento de Kothe. Para o autor, a alegoria é

representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança (KOTHE, 1986, p. 90).

A alegoria, além de representar concretamente uma idéia abstrata, estaria, segundo Kothe, ao lado da ideologia dominante, pois tende ao conservadorismo da idéia subjacente que as convenções de grupo fazem com que uma alegoria seja interpretada sempre do mesmo modo.

Para grupos esotéricos, determinadas alegorias têm um significado aparentemente claro, o que não ocorre para o não-iniciado. Ao mesmo tempo, a explicação convencional (dentro das convenções do grupo) pode ter exatamente a dimensão de obscurantismo do iniciado, pois este acha que sabe o que determinada alegoria significa, mas o que ele “acha” é em geral apenas o que “acharam” para ele: a convenção de que tal coisa significa tal outra (...)

O grupo tende a fetichizar a sua convenção semântica: o próprio esoterismo pode levar ao não-questionamento, pois questionar seria uma espécie de sacrilégio, representaria uma ameaça de exclusão do círculo dos “eleitos”.

(...)

O que ocorre em relação à alegoria nesses grupos esotéricos dá-se também de um modo geral, mesmo sendo parte do repertório de “toda uma sociedade, toda uma época”, a alegoria nunca é apenas um dado coletivo, mas um estratégico instrumento ideológico. O fetichismo lhe é inerente (KOTHE, 1986, p. 20-21).

O que Kothe propõe, então, é que se faça uma leitura alegorizada da alegoria, buscando outros sentidos além dos já dados pelas convenções.

Em seu livro, Kothe dá destaque para a fábula, pois ela é uma

narrativa alegórica que tem geralmente animais como personagens e uma lição moral como conclusão. Evidencia na “moral” explícita o componente didático intrínseco às obras de todos os gêneros. Nessa “moral” há sempre 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 (KOTHE, 1986, p. 90).

Com isso, o autor afirma que o didatismo é uma condição de toda obra e que, conseqüentemente, leva a uma moral, ainda que implícita, já que a obra é resultante e participante do conflito entre relações e forças de produção, que podemos sintetizar como a luta de classes. Ainda que tal conflito possa passar despercebido em um primeiro nível de leitura, ele é inerente a toda obra.

Não é nossa intenção fazer um estudo pormenorizado da alegoria, mas encontrar elementos que possam nos auxiliar no nosso estudo das fábulas. Um ponto de consenso é que a fábula é uma narrativa alegórica. O problema é definir alegoria. Sem entrar em maiores discussões, estamos entendendo aqui alegoria como a representação concreta de uma idéia abstrata e que manifesta um sentido diferente daquele que é dito.

Ao colocar a alegoria como uma categoria da fábula, estamos afirmando que ela (alegoria) é parte da *archaica* do gênero. Como nos diz o DITL, os leitores reconhecem as marcas da alegoria, por isso não precisa, em geral, ser explicada.

Na fábula “O lobo e o cordeiro”, podemos ver a concretização da idéia do poder do mais forte, independentemente de sua moralidade. Nem sempre, porém, a relação da alegoria com seu significado é algo de fácil apreensão. Na fábula de Esopo “Os dois sacos”, faz-se uma alegoria que não é tão universal quanto à de “O lobo e o cordeiro”, daí advém a necessidade de sua explicação:

Os dois sacos

Quando Prometeu fez o homem, deu-lhe dois sacos para carregar um com os defeitos alheios, o outro com os defeitos próprios. Os homens levam o primeiro na frente e o segundo atrás. Eis por que sempre estamos prontos

a ver os defeitos dos outros, mas nunca percebemos os nossos (ESOPO, 1997, p. 35).

Algumas vezes, a moralidade tem a função de explicitar o sentido da alegoria. Há uma fábula em especial, usada em três contextos diferentes com diferentes sentidos, para a qual a alegoria precisa ser explicitada sob pena de não se garantir o sentido desejado:

O estômago e os pés

Os pés diziam que eram mais fortes que o estômago:
 — Queres uma prova? Somos nós que te transportamos.
 — Meus queridos – respondeu o estômago – sem o alimento que lhes dou, vocês não poderiam carregar nada sozinhos.
 Assim, num exército, a quantidade de soldados não vale nada se não houver um general com as melhores idéias (ESOPO, 1987, p. 86).

Outro sentido nos é dado por Plutarco (apud KOTHE, 1986, p. 15). Na Roma antiga, por ocasião de uma rebelião de escravos que se retiraram da cidade, Menenius Agripa foi conversar com eles e lhes contou a fábula “O estômago e os membros”

Em suma, sendo o estômago uma representação alegórica da classe dominante e os membros uma representação alegórica da classe dos escravos, essa fábula (...) ensinava aos escravos uma única coisa: acabar com a greve e voltar para casa. E, segundo a tradição (dominante), foi o que fizeram (KOTHE, 1986, p. 15).

Outro ainda é o sentido apresentado na fábula de La Fontaine “Os membros e o estômago”

Os membros e o estômago

Pela realeza eu deveria
 começar esta narração,
 e Mestre Gáster poderia
 servir como comparação.
 Se de algo ele carece, o corpo se ressentir.
 Cansados de viver em ação permanente,
 os membros resolveram nada mais fazer,
 já que Gáster vivia assim dessa maneira
 “Pra que cansar, suar, durante a vida inteira,
 se, no final, é Gáster que vai receber
 os frutos deste esforço? Ele vive no luxo,
 enquanto nós penamos, em função... do bucho!
 Sigamos seu exemplo: viva a ociosidade!”
 Dito e feito: sem ter qualquer atividade,
 elegeram, os membros, como sócio,
 o estômago, e quedaram-se inertes, em ócio.

Nada de agir, correr, pegar, gesticular,
 pois já se achavam, disso tudo... estomagados.
 Mas que erro atroz! Em breve, estavam arruinados,
 entorpecidos, lassos, sem sangue a pulsar,
 e vendo o fim se aproximar.
 Quem reputavam ser inútil e nocivo,
 era fundamental para o bem coletivo.

Isto pode aplicar-se ao governo real:
 ele recebe e dá, visando ao bem geral.
 Para ele trabalhamos; reciprocamente,
 outro não há que nos sustente.
 Acaso pode o artista viver sem mecenas?
 Quem protege o comércio e paga o magistrado?
 sustenta a quem trabalha? mantém o soldado?
 favores distribui? conforta as duras penas?
 enfim: controla todo o Estado?
 Menênio soube bem dizer,
 quando a comuna quis romper como Senado,
 queixando-se de que este enfeixava o poder,
 as finanças, as leis, todo o Império, afinal,
 deixando para o povo, em paga desigual,
 sofrimentos, impostos, fadigas de guerra:
 em palavras candentes, fez-lhes ver o mal
 que havia em procurar a sorte em outra terra.

Este apólogo foi usado
 à guisa de comparação,
 e o povo, arrependido, ouvindo a exortação,
 retornou ao dever, calado (LA FONTAINE, 1989, liv. III, fáb. II).

Obviamente La Fontaine conhecia o texto de Plutarco (tanto que cita Menênio na fábula), o que não significa que precisasse ser explicitada a idéia pretendida. Pensando de outro modo: se a alegoria fosse conhecida, talvez não houvesse necessidade de explicitação, pois o sentido já estaria dado.

O sentido primeiro da narração é o mesmo nos três usos dessa fábula, todavia, em cada um deles, a alegoria tem um significado diferente. Em Esopo, diz respeito à estrutura do exército no qual é necessária a presença de um general que guie as tropas. Em Plutarco, é aplicada a uma rebelião de escravos, de forma que reconheçam que precisam voltar, afinal de contas, sem o estômago a lhes sustentar, não poderiam ter forças para permanecerem vivos. Em La Fontaine, o estômago é a representação da realeza e os membros, de todas as outras classes, que não

podem passar sem o controle do Estado, sem seus favores, pois “outro não há que nos sustente”.

Com essas observações sobre a alegoria, retornamos à base do gênero: a cultura carnalizada, que faz com que seja impossível toda afirmação ou negação absoluta, ou seja, o sentido de uma fábula nem sempre é universal como querem alguns autores, pois, se assim fosse, não seria necessária a moralidade. A relatividade da interpretação aumenta quando consideramos a presença da ironia (DITL, 2003) em muitas das fábulas. A fábula “Os médicos” pode exemplificar essa relatividade:

Os médicos

Doutor Tanto Pior foi ver um paciente
 que era também cliente do Tanto-Melhor.
 Este último esperava a cura do doente,
 e a descrença do outro era cada vez maior.
 Encontrando-se os dois junto ao paciente, um dia,
 ficaram discutindo, enquanto ele morria.
 Acompanhando o féretro, um deles murmura
 junto ao ouvido do outro: — “Vês? Tinha eu motivo
 de sobra para crer que o mal não tinha cura.”
 — “Ele que não me ouviu, senão estava vivo!” (LA FONTAINE, 1989, liv. V,
 fáb. XII).

Como a fábula não possui moralidade, entendemos que essa alegoria (a começar pelos nomes dos médicos) tem que ser decifrada pelo leitor que pode vir a se fazer algumas perguntas como: algum dos médicos tinha razão? Se se acrescentar a ironia, ainda se pode perguntar: a morte é certa ou foram os médicos que não souberam o que fazer? Um era incrédulo quanto à cura e o outro crédulo por quê? Como os mesmos sintomas apresentados pelo doente podiam ser interpretados de modo totalmente diverso? Será que o Doutor Tanto-Melhor acreditava mesmo que podia salvar seu cliente, ou a frase final foi dita apenas como uma forma de defesa contra o adversário Tanto-Pior, uma vez que o doente não

podia mais lhe questionar as prescrições? Enfim, como afirmar uma interpretação e desprezar outra?

Entendemos que o sentido da fábula “O médico e o doente” (ESOPO, 1987, p. 58) é totalmente diverso, ainda que trate de tema semelhante, tendo em vista a presença de mais uma fala depois da frase de efeito, e da moralidade:

O médico e o doente

Um médico cujo paciente morrera disse aos que o carregavam para o cemitério:

— Ali vai um que, se tivesse largado a bebida e tomado lavagens, não teria morrido.

Alguém replicou:

— Excelência, de que serve falar isso se não tem mais jeito? O senhor devia ter dito isso quando ele podia ainda ouvir seus conselhos.

Ajudemos nossos amigos quando eles precisam, em vez de ironizá-los quando não há mais jeito.

Consideramos ser suficientes os exemplos dados para justificar a alegoria como um elemento estrutural da fábula que faz com que apresente, pelo menos, dois níveis de leitura: um manifesto pela materialidade lingüística e o outro, pelo sentido subjacente. Ao leitor cabe a tarefa principal de (tentar) reconhecer esses níveis.

• Tempo e espaço

Tempo e espaço são categorias importantes quando se estudam textos narrativos. Nas fábulas, porém, tais categorias mostram-se quase inexpressivas, visto a brevidade de sua forma. O professor Portella (1983, p. 127) prefere dizer que a fábula “é um drama em miniatura em que domina a unidade de lugar, de tempo e de espaço”. Drama tem aqui a significação de conflito, sem o qual não há fábula.

Segundo Portella, a unidade de ação condiciona as unidades de tempo e de espaço. Por unidade de ação, o autor entende a presença de um único conflito (1983, p. 128): “Ações paralelas não interessam à fábula”. Devido ao fato de que a importância é para a ação, “detalhes, descrições, caracterizações nada disso tem relevância” (PORTELLA, 1983, p. 128). Sendo assim, a localização espaço-temporal da ação só acontece quando for imprescindível para a própria ação.

Pouquíssimas são as fábulas em que aparece alguma indicação de localização (embora possamos subentendê-la em algumas fábulas) como no caso da fábula “O lobo e o cordeiro” (ESOPO, 1997, p. 166) em que a ação se passa às margens de um rio e o lobo está na parte superior da corrente, enquanto que o cordeiro abaixo. Na verdade, a localização aqui interessa à ação para mostrar o despropósito dos argumentos do lobo. Também são pouquíssimas as fábulas em que há um deslocamento, como em “O cervo que se mirava na água” (LA FONTAINE, 1989, liv. VI, fáb. IX), em que é fundamental o deslocamento das margens de um regaço para uma floresta para mostrar ao cervo que aquilo que desprezava (suas pernas finas) era justamente sua salvação, ao contrário daquilo que mais admirava (os chifres) que foram sua perdição, pois ficaram presos nos galhos das árvores quando fugia dos cães dos caçadores que o perseguiam. Dessas observações, o professor Portella (1983, p. 129) conclui que “a unidade de ação é absoluta e a esta segue a unidade de espaço que, sem ser absoluta, é a regra geral”.

As nossas observações coincidem com as de Portella quanto à unidade de ação e de espaço, porém não quanto à de tempo. Vejamos o que ele diz sobre o tempo (PORTELLA, 1983, p. 129):

(...) embora a narrativa venha no passado, a unidade de tempo é absolutamente mantida. A ação dramática, por ser uma, desenvolve-se também numa continuidade temporal, geralmente “num piscar de olhos”. Não ocorre na fábula uma ação dramática iniciar num dia para terminar no

outro. Quando são feitas indicações de tempo, estas são geralmente vagas por desimportantes: “um dia”, “certa vez”, etc.

Mesmo sendo muito poucas, existem fábulas em que a ação não se desenvolve “num piscar de olhos”, necessitando mais de um dia para a sua conclusão. “O rato do campo e o rato da cidade” (ESOPO, 1997, p. 50) precisa de dois dias distintos para a sua ação. Um em que o rato do campo convida o rato da cidade para uma refeição frugal. E outro em que o da cidade convida o do campo para se banquetear em um rico celeiro, até que aparece o fiscal e os dois têm de sair correndo; donde o do campo conclui que é melhor uma vida simples, porém tranqüila, do que uma vida abastada, mas com medo. O que vemos aqui é semelhante ao que vimos quanto ao deslocamento espacial: a quebra da unidade de tempo está na dependência da unidade de ação, só assim o rato do campo poderia concluir que sua vida é mais tranqüila que a do outro. Poderíamos citar outros exemplos de fábulas que não mantêm a unidade de tempo, mas acreditamos ser suficiente para demonstrar que a unidade de tempo, sem ser absoluta, também é a regra geral, assim como a de espaço.

Acreditamos que a categoria de tempo e espaço imprecisos faça parte da *archaica* do gênero, por vezes explorada por fabulistas posteriores a Esopo, como vemos nos exemplos abaixo:

Quanto à aposta, nem desconfio
de quando foi... (LA FONTAINE, 1989, A lebre e a tartaruga, liv. VI, fáb. X).

Certa raposa astuta, normanda ou gascã,
quase morta de fome, sem eira nem beira... (LA FONTAINE, 1989, A raposa e as uvas, liv. III, fáb. XI).

Esta “localização indeterminada” ou “múltipla” de uma ação, tende ao impressionismo literário, colocando na mente do espectador um local descaracterizado geograficamente mas profundamente misterioso do ponto de vista medonho. Morou? (MILLÔR FERNANDES, nota 2 da fábula A descoberta, in *Fábulas Fabulosas*).

Nos exemplos, os autores se valeram da típica indeterminação espaço-temporal para reforçá-la, em outras palavras, o que interessa é a ação em si e não as caracterizações.

- **Narrador e personagem**

A figura dominante nas fábulas é o narrador, que pode se portar de diversos modos. Segundo a tipologia de Friedman (apud LEITE, 1989, cap. 2), podemos classificar o narrador da grande maioria das fábulas estudadas como “onisciente neutro”, que descreve e apresenta a ação e que pouco passa a palavra aos personagens. Em outras fábulas, principalmente as de La Fontaine, o narrador é “onisciente intruso”, ao avaliar e caracterizar os personagens.

Vimos no item anterior que à fábula interessa a unidade de ação. Isso faz com que o narrador, em geral, vá direto ao conflito, desprezando a caracterização não só espaço-temporal como também a dos personagens. Por isso que, na esfera do personagem, o mesmo permanece plano, de acordo com a terminologia de Foster (apud SOUZA, 1970).

Podemos fazer a análise desta categoria a partir da teorização de Bakhtin (1997). Conforme o autor, os gêneros sério-cômicos, no qual incluímos a fábula, são dialógicos internamente (BAKHTIN, 1997, p. 120), porque estão assentados em uma base carnalizada, ou seja, em que a realidade cotidiana é relativizada. São ao mesmo tempo monovocais, já que a caracterização do mundo está na esfera do narrador e não da do personagem. Se fosse na do personagem, isto é, se o

personagem tivesse consciência de seu universo e de sua posição nesse, teríamos um gênero polifônico em que cada personagem faria a sua exposição do mundo. Dizendo de outro modo, mesmo tratando a realidade de forma relativizada, só temos acesso a essa visão pelo viés do narrador e não pelo dos personagens, isso porque não há espaço na fábula para esse desenvolvimento, o que, em última análise, também faz parte da *archaica* do gênero.

Muitos críticos de fábulas, ao analisá-las, dão ênfase aos personagens, sempre com o intuito de explicar o motivo do uso de animais (PORTELLA, 1983; GUAL, 1985; MÜLLER, 1946). Ao dar essa ênfase, acabam esquecendo-se de que, ainda que os animais estejam presentes na maioria delas, há outros tipos de personagens nas fábulas. Estaremos detalhando tal aspecto nos próximos dois capítulos.

Os teóricos dividem-se quanto à questão do porquê de os personagens das fábulas de Esopo serem animais. De um lado, temos autores que, como Müller (1946, p. 225), consideram que, ao se usar animais, a fábula esópica vela o seu sentido, evitando-se atacar uma pessoa qualquer, pois a história é sobre animais e não sobre pessoas, embora se aplique a pessoas:

[o uso de animais como personagens tem o] fim exclusivo de velar o sentido, nada tem aquela [fábula] de comum com a história das lendas populares, nem guarda relação alguma com as tradições mitológicas sobre as metamorfoses dos animais: a fábula é livre invenção daqueles que descobriram nos costumes e qualidades dos irracionais certas analogias com os dos homens, e que conservando a este mundo dos animais seu verdadeiro caráter, encontraram meios de apresentá-lo em suas ficções com linguagem e até entendimento, com o objetivo de conseguir o fim a que se propunham (trad. nossa).

Do outro lado, temos autores que afirmam que “a fábula esópica reflete certos traços do pensamento grego arcaico” (GUAL, 1985, p. 16) ao usar animais nas fábulas. Adrados (1956, p. XIV), ao tratar da lírica grega arcaica diz que “toda poesia grega procede de cantos populares” e, mais especificamente, sobre o iambo - gênero praticado por Arquíloco – diz que (p. XVII) “a origem do iambo se encontra

sem dúvida em canções e rituais satíricos e obscenos dos cultos de Dioniso e Deméter, assim como em refrões populares”. E mais adiante (p. XVII), “‘popular’ não tem aqui outro sentido que o da espontaneidade, a tradição não escrita e a falta de cultivo literário” (trad. nossa).

Portella (1983) entende que o uso de animais se deve ao fato de que seus comportamentos e qualidades são “sobejamente conhecidos”, chegando a ser “um consenso universal, consagrado não só em fábulas como também nos provérbios populares e até na heráldica” (p. 135), além de estar presente em imagens bíblicas. O autor ainda chega a elaborar uma listagem (PORTELLA, 1983, p. 135-136) de comportamentos atribuídos aos animais, cuja pertinência não avaliamos, mas que vale a pena conhecer:

raposa: astúcia, esperteza, inteligência
 leão: força, majestade, prepotência
 burro: estupidez, ingenuidade
 galha: loquacidade
 cobra: periculosidade, maldade, solércia
 macaco: caretice, agilidade
 cordeiro: ingenuidade, inocência
 ovelha: bondade, paciência
 pavão: vaidade, empáfia
 águia: força, argúcia, inteligência
 boi: retidão, paciência, laboriosidade
 gato: agilidade
 cão: fidelidade
 lebre: rapidez
 tartaruga: persistência
 veado: vaidade, feminilidade
 castor: operosidade, engenhosidade
 urubu: agouro
 javali: ferocidade, força bruta
 cavalo: inteligência, fidelidade
 pomba: simplicidade, pureza
 tubarão: voracidade, ferocidade
 gavião: rapacidade
 mosca: impertinência, imundície
 vespa: ferocidade
 formiga: operosidade
 galo: vigilância
 coelho: fecundidade
 cabrito: agilidade
 lobo: maldade, prepotência, ferocidade.

Por nossa vez, acreditamos que o uso de animais até possa manter alguma relação com a ritualística primitiva da Grécia, já que cremos ter a fábula uma base carnavalizada, e que tenha se incorporado à *archaica* do gênero. Só não consideramos que seja uma explicação suficiente, uma vez que, praticamente, metade das fábulas é composta só por animais, o que vale dizer que a outra metade é composta por outros tipos de personagens (ainda que possa haver combinações com animais). Na interpretação que fazemos, não é o animal utilizado, mas sim a mensagem, o conteúdo da fábula que é o mais importante. Tanto é assim que os homens também se revelam como importante personagem nas fábulas, o que, freqüentemente, não é destacado.

Pensamos serem suficientes o histórico e a caracterização da fábula como gênero literário que até aqui fizemos. É hora de passarmos ao estudo das peculiaridades dos dois fabulistas selecionados para este estudo, e aos novos elementos por eles inseridos no gênero.

ESOPO

O autor

Homero e Esopo são duas figuras da cultura grega cujas existências são consideradas lendárias. Assim como há uma vida de Homero, temos uma vida de Esopo escrita na Idade Média por Planudes, a qual La Fontaine considera fantasiosa em muitos pontos. Outra vida de Esopo foi escrita pelo próprio La Fontaine que diz relatar apenas os fatos que acredita serem reais, embora o faça baseado em Planudes. De qualquer modo, o nome de Esopo já era reconhecido por Sócrates e Aristóteles. Reza a tradição que Sócrates versificou algumas fábulas de Esopo enquanto estava preso, à espera da sua condenação.

La Fontaine¹ nos conta que “Esopo nasceu na Frigia, numa povoação chamada Amorium, por volta da quinquagésima sétima Olimpíada, uns duzentos anos depois da fundação de Roma” (p. 44). Esopo era disforme e horroroso, “tendo de humano apenas o aspecto” (p. 44), já que nem a fala fluida possuía. A partir de tais características, La Fontaine acredita que “Com tais defeitos, mesmo que ele não tivesse nascido na condição de escravo, não pôde evitar de sê-lo um dia” (p. 44).

Depois disso, La Fontaine começa a contar uma série de fatos da vida de Esopo. Um deles é o de que um “colega” seu de escravidão, Agatopus, queria

incriminá-lo de ter comido, “juntamente com alguns camaradas” (p. 45), uns figos que o dono teria ganho. Esopo chamado a responder por tal afronta, pediu um tempo e tomou um copo de água morna “na presença do amo” (p. 45) e “enfiando os dedos na garganta, fê-la sair, vendo todos que não continha restos de figos ou de outra fruta qualquer” (p. 45). Mesmo sem falar, por meio de sinais, sugeriu que se obrigassem os outros à mesma prova. Fizeram e comprovou-se a inocência de Esopo; enquanto os outros receberam a pena dobrada: “por sua gula e por sua malvadez” (p. 46).

Outro fato espantoso é a narração de como Esopo recebeu o dom da fala. Uns “viajantes extraviados (dizem alguns que se tratava de sacerdotes de Diana)” (p. 46) pediram para que Esopo lhes ensinasse o caminho que levava à cidade. Assim o fez, mas, antes, “fê-los repousar à sombra; depois, deu-lhes uma refeição ligeira” (p. 46). Os viajantes pediram, então, a Júpiter Hospitaleiro que retribuísse a boa ação. O calor e o cansaço fizeram Esopo dormir e, em sonho, apareceu-lhe a Fortuna destravando-lhe a língua. Acordou encantado e, realmente, podia “pronunciar bem qualquer palavra, mesmo aquelas mais difíceis!”

Depois disso, Esopo mudou de dono, mas por pouco tempo, pois Zenas, um mercador de escravos, logo o vendeu para um filósofo, Xantos, que só o comprou por não ter dinheiro para outro escravo.

La Fontaine conta “apenas uma amostra do seu bom senso e da ignorância de seu amo” recente (p. 49). Uma delas é bem engraçada. Estando Xantos em um banquete, separou algumas guloseimas e ordenou a Esopo: “Leve isto para minha querida amiga”. Esopo levou as guloseimas para a cadelinha do seu amo e não para sua esposa como aquele queria. Xantos, ao chegar em casa, perguntou a sua

¹ Usaremos a “Vida de Esopo” escrita por La Fontaine (1989, vol. I) e as citações desta parte referem-se exclusivamente a ela.

esposa se gostara dos petiscos e ela nada entendeu. Chamaram, então, Esopo para explicar o que acontecera e ele disse que a “querida amiga” não podia ser sua esposa, pois, por qualquer desavença, ameaçava ir embora, e sim sua cadelinha, “que tudo tolerava e que vinha fazer-lhe carícias mesmo depois de haver apanhado” (p. 51). “O filósofo ficou sem saber o que dizer, mas sua mulher ficou tão encolerizada que resolveu ir-se embora daquela casa” (p. 51). Como não houvesse modo de fazer a mulher voltar para casa, Esopo pensou em um estratagema. Preparou uma espécie de festa de casamento e “deu um jeito de ser encontrado por uma das criadas de sua patroa” (p. 51) que perguntou o que era aquilo. Esopo respondeu que eram para as novas núpcias de seu amo, já que a esposa o abandonara. “Tão logo soube da novidade, a mulher retornou para a companhia do filósofo, fosse por ciúmes, fosse por espírito de contradição” (p. 51).

São contadas muitas outras histórias da vida de Esopo até que ele conseguiu fazer com que seu amo o libertasse. Nessa época, Esopo já tinha o reconhecimento público de ser um homem sábio e resolveu partir para o lado do rei da Lídia, Creso, que, em consideração a Esopo, desistiu de conquistar Samos. É nesta época que, segundo La Fontaine, teria começado a compor suas fábulas. Depois dessa estada na corte de Creso, resolveu “sair pelo mundo, a fim de trocar idéias com os chamados filósofos. Por fim, instalou-se junto a Licério, rei da Babilônia, onde alcançou grande reputação” (p. 60).

Era costume, entre os reis, desafiarem-se para resolver questões acerca de qualquer assunto. Licério, com o auxílio de Esopo, começou a se destacar nessas disputas, tanto pelas soluções dos problemas quanto pelas perguntas propostas.

Por causa de cartas caluniosas que seu filho adotivo (para vingar-se do pai) enviara a Licério dizendo que Esopo conspirava contra o reino, Esopo foi condenado

a morrer, mas escapou graças à sorte, pois o incumbido de tal missão era seu amigo e apenas o escondeu.

De qualquer forma, a notícia de sua morte espalhou-se aos outros reinos e Nectanábis, rei do Egito, querendo tornar Licério seu tributário, desafiou-o a enviar arquitetos para construir uma torre no ar e um emissário capaz de responder a toda sorte de questões propostas. Licério não dispunha nem de tais arquitetos nem de um sábio com as habilidades exigidas e começou a sentir a falta de Esopo. Nesse momento, lhe é contada a verdade sobre a sua pretensa morte e o rei chama Esopo “de volta à sua presença” (p. 61), para ajudá-lo a resolver o enigma. Assim o fez: mandou como resposta que na primavera haveria de levar os arquitetos e o emissário ao Egito. Enquanto isso, treinou umas águias para carregar crianças em cestos.

Chegada a primavera, Esopo dirigiu-se para o Egito e apresentou-se a Nectanábis como sendo o emissário e disse que os arquitetos apresentar-se-iam no local marcado para a construção. Chegando a campo aberto, apareceram as águias com as crianças “que se puseram a gritar, pedindo que lhes dessem argamassa, pedras e madeira” (p. 63). Esopo diz, então, “Como vedes, eu vos trouxe os pedreiros, basta que lhes fornecei o material” (p. 63). Licério reconheceu que perdera o desafio, mas ainda restavam as perguntas que, de igual modo, foram respondidas pelo emissário, que, assim, “voltou carregado de presentes, tanto para ele como para seu rei” (p. 65).

Depois de seu regresso, não permaneceu muito entre os babilônicos e saiu a visitar o restante da Grécia. Foi assassinado ao visitar os délficos que se sentiram ofendidos pelas palavras de Esopo.

Pouco tempo depois de sua morte, grassou uma peste violentíssima em Delfos, vitimando muita gente. O povo logo acorreu ao oráculo, perguntando o que deveriam fazer para apaziguar a cólera dos deuses. O oráculo

respondeu que não havia outra coisa a fazer senão expiar seu crime e satisfazer os manes de Esopo. Mas não foram apenas os deuses que testemunharam o horror que causara aquele crime: também os homens vingaram a morte de seu sábio. A Grécia enviou comissários para investigar o caso, e se procedeu a uma rigorosa punição dos culpados (p. 67).

Resumimos, aqui, bastante da vida de Esopo contada por La Fontaine que, mesmo assim, está recheada de acontecimentos quase anedóticos. Passemos, agora, ao estudo do texto propriamente dito.

Relação das fábulas com o seu contexto

Ao se falar de literatura grega, geralmente pensamos nos seus grandes momentos - epopéia, tragédia e filosofia - e nos esquecemos de outros igualmente importantes para o entendimento do pensamento e da cultura gregos - lírica, fábula e filosofia pré-socrática, entre outros.

Não é nossa intenção apresentar um quadro completo da História da Literatura Grega, todavia julgamos pertinentes esclarecer como as fábulas enquadram-se no contexto literário grego e como interpretamos tal fato. Para isso, obviamente, retomaremos aspectos da literatura grega pertinentes ao estudo da fábula, o que não significa que os aspectos não refenciados sejam sem importância, mas significa que precisamos fazer um recorte coerente nesse imenso *corpus*.

Todos os que leram a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero sabem que são consideradas as obras mais antigas da Civilização Grega. E sabem, também, o quão comum é a relação e a comparação com natureza. Os próprios sentimentos não nascem do indivíduo, mas, em geral, derivam de uma divindade.

Ao lado de Homero, encontra-se Hesíodo, autor das obras *Teogonia*, em que são narradas a origem e a sucessão dos deuses, e *Os trabalhos e os dias*, em que são narrados mitos importantes para a cultura grega, como o das “Cinco raças” e de “Pandora”. Em Hesíodo, tudo é atribuído aos deuses, Afrodite é solta membros, Thánatos é a morte, Nyx é a noite; até mesmo inveja e mentira são divindades.

É consenso entre os helenistas que todo o sistema de pensamento grego parte de Homero, como Santos (1985, p. 204) nos diz: “toda a reflexão grega parte de Homero, para o ampliar ou criticar, mas nunca lhe sendo estranha”. Nós ainda colocamos Hesíodo ao lado de Homero. Como isso, queremos afirmar que pensamento e reflexão aqui não significam apenas pensamento filosófico, mas o próprio modo de estabelecer relações.

Corroborando as afirmações acima, de que Homero e Hesíodo são o ponto de partida da reflexão grega, vamos encontrar, por exemplo em Kirk & Raven (1990, p. 82 ss.), que Tales conhecia a passagem da *Iliada*, de Homero, que diz que o mundo é originado do Oceano (rio mitológico), tendo formulado seu sistema dizendo que a água é a origem de tudo. Do mesmo modo podemos citar Heráclito² (frag. 40), que conhecia tanto Homero quanto Hesíodo: “Muita instrução não ensina a ter inteligência; pois teria ensinado Hesíodo e Pitágoras, Xenófanes e Hecateu” e (frag. 42) “Homero merecia ser expulso dos certames e açoitado, e Arquíloco igualmente”.

Como dissemos, o sistema de reflexão parte de Homero e Hesíodo, ou seja, não estacionando nesses autores. Uma das grandes mudanças é com respeito à interpretação dos sentimentos e do próprio mundo circundante, o *kosmos*. Snell (s.d, p. 103) afirma que “os líricos já não concebiam a alma segundo a analogia dos órgãos corporais” como Homero fazia. O *thymos* (“coração”) de Homero era simples órgão, enquanto que o *thymos* dos líricos era “sentimento”. Snell considera que essa

ruptura com o material em direção ao abstrato teria sido o passo fundamental para os pensadores estabelecerem o que veio a se chamar filosofia. A maioria das fábulas de Esopo não chegou a dar esse passo em direção à abstração, permanecendo na esfera do popular, portanto mais ligada à concretude, enquanto que a filosofia começa a entrar em círculos cada vez mais especializados.

É Snell (s.d., p 81) quem nos lembra características importantes da literatura grega: que epopéia, lírica e drama não coexistiram, mas se sucederam. E nós acrescentamos que líricos, primeiros pensadores e, teoricamente, as fábulas coexistiram. A fábula situa-se, então, em um momento de transformação do pensamento iniciada com a lírica e desenvolvida na tragédia e na filosofia. Relembrando a origem da fábula, vimos que um dos seus primeiros registros é em Arquíloco, um dos primeiros líricos gregos, considerado um dos responsáveis pela introdução de temas cotidianos na literatura grega, ao lado de Hesíodo, autor do primeiro registro de fábula de que se tem notícia na Grécia.

Os líricos propuseram uma nova forma de interpretar os sentimentos, que já são expressos mais abstratamente (diferentemente da concretude homérica), mesmo que possam, muitas vezes, se valer de uma alegoria para demonstrá-los, pois, conforme vimos, a alegoria é justamente a concretização de uma idéia abstrata. Dois exemplos de líricos conhecidos podem nos auxiliar a entender o uso da alegoria na expressão dos sentimentos.

Tenho uma jovem e graciosa amiga, cuja beleza é tão radiante como das flores púrpuras; por ela desprezo a Lídia inteira e até a amável Lesbos (SAFO, frag. 8, in BUCÓLICOS, 1954) (tradução nossa).

No poema de Safo, a comparação da beleza e da graça é com as flores púrpuras, mas a autora sabe que é ela, ou melhor, os seus próprios sentimentos,

² Os fragmentos dos filósofos pré-socráticos são retirados de Souza (1996).

que a faz desprezar até a sua querida terra natal por sua amiga e não mais a inspiração de uma divindade, como teríamos em Homero.

A maior voz da lírica grega a cantar os sentimentos é Anacreonte. Das suas diversas odes, a de número 24 é uma das mais exemplares na exaltação de um dos mais fortes sentimentos humanos: o amor.

Queria celebrar os Atridas, queria cantar Cadmo, mas as cordas de minha lira só ressoam acentos amorosos. Recentemente as troquei; até troquei de instrumento; e comecei a cantar os trabalhos de Hércules; mas minha língua seguia respondendo com as melodias que inspira o Amor. Adeus, pois, heróis; minha lira só sabe cantar os amores (In BUCÓLICOS, 1954) (trad. nossa).

Anacreonte sabe que o peso da tradição iniciada por Homero é cantar os heróis, ele até tentou: trocou as cordas de sua lira, trocou de instrumento e nada deu certo. Sua lira só ressoava o amor. Depois dessas tentativas, achou por bem parar de tentar cantar os heróis e dedicar-se somente ao amor.

A lira pode ser interpretada como uma alegoria, pois sabemos que é a partir dos tons que o tocador tira do instrumento que se faz a música, e não o contrário. Ou seja, não é a lira que só sabe cantar o amor, mas sim o tocador, visto que nem a troca do instrumento conseguiu fazer com que mudassem as suas inclinações.

Se os líricos empreenderam uma mudança na interpretação dos sentimentos, os primeiros pensadores, chamados pré-socráticos, empreenderam uma mudança na própria forma de interpretar o *kosmos*, ou seja, na forma de interpretar a realidade cotidiana.

Os pensadores pré-socráticos tinham por fundamento um princípio originário, *arche*. A *arche* seria uma causa, geralmente, material, da qual todo o universo teria se originado. As primeiras *archai* foram os elementos naturais: água (Tales); ar (Anaxímenes); para alguns críticos, o fogo (Heráclito); mas com a sugestão de Anaximandro de que a *arche* era algo indeterminado, *apeiron*, ("indeterminado,

ilimitado, indefinido”) foi dado um enorme passo no sentido da abstração, afastando-se do puramente sensorial (PETERS, 1983, p. 36-38).

Os pré-socráticos buscavam a origem das coisas existentes a partir da *arche*. Só a partir de Sócrates é que a filosofia adquiriu o caráter que hoje possui. Muitos críticos (por exemplo CARNEIRO LEÃO, in HERÁCLITO, 1980, p.9-20) entendem que não se permite que sejam chamados de filósofos àqueles que antecederam Sócrates porque o objeto de estudo com o qual lidavam não era filosofia. Esta teria se originado, tal como é conhecida hoje, com Sócrates e se estabelecido com Platão e Aristóteles³, como nos sintetiza Santos (1985, p. 202):

É óbvio que um dos grandes temas da filosofia – se não o maior de todos – é precisamente o do saber, mas não há que considerar filósofos qualquer homem que se preocupa com o saber, pois, como nota Aristóteles: “todos os homens desejam por natureza saber”. A questão por-se-á, afinal, em termos de descobrimos o que se entende por “saber” (que é exatamente o ponto de que partem, não só Aristóteles, mas também, antes dele, Platão).

e a busca por esse “saber” requer uma metodologia própria que os pré-socráticos não possuíam, porém não nos interessam aqui os desdobramentos da filosofia.

Mesmo que não possam, segundo alguns críticos, ser chamados de filósofos, os pré-socráticos deram início à revolução do pensamento que começa a se esboçar de um modo diferente do da mitologia e da religião, mas não sendo de todo estranho a essas duas formas de relação com a realidade. De acordo com as palavras de Yarza (1983, p. 17-18), a filosofia grega “não pertence a uma época da civilização já superada, ela constitui o início de um saber diferente dos mitos e das religiões, um saber racional que versa sobre a realidade inteira e cujo fim é conhecer pelo conhecer, contemplar” (tradução nossa). Em Jaeger (1995, p. 192), vamos encontrar que

o início da filosofia científica não coincide, assim, nem com o princípio do pensamento racional nem com o fim do pensamento mítico. Mitogonia autêntica ainda encontramos na filosofia de Platão e na de Aristóteles

³ Lembramos que os pré-socráticos foram também chamados de pré-platônicos e de pré-aristotélicos.

Nas fábulas, também encontramos elementos que apontam para esse espírito de época. Há fábulas cujas mensagens são espécies de constatações perante fenômenos e fatos da realidade, assim como há inúmeros fragmentos pré-socráticos que indicam para a mesma direção. Não vamos elencar todos, porém pensamos ser fundamental uma seleção de fragmentos que ilustrem essa informação, uma vez que, quando se estudam as fábulas, em geral essa relação com o despertar da filosofia nem é mencionada. Vamos aos fragmentos.

A fábula “O doente e o médico” (ESOPO, 1997, p. 76) pode ser relacionada ao fragmento 58, de Heráclito:

O doente e o médico

— Como vais? – perguntou o médico a seu doente.

— Suei demais – respondeu o doente.

— Isso é bom – disse o médico.

Perguntando uma segunda vez sobre seu estado, o doente respondeu que tinha sentido violentos calafrios.

— Isso é bom – disse o médico.

Uma terceira vez, o médico apareceu e perguntou ao doente como ele ia.

— Agora estou com diarreia – respondeu o doente.

— Isso também é bom – disse o médico.

Quando um de seus parentes perguntou ao doente sobre sua saúde, ele disse:

— Estou morrendo de tanto ir bem.

Freqüentemente as pessoas que nos são próximas se fiam nas aparências; o que elas tomam como sinal de nossa felicidade é na realidade o que nos faz mais sofrer.

Fragmento 58

Os médicos, quando cortam, queimam e de todo torturam os pacientes, ainda reclamam um salário que não merecem, por efetuarem o mesmo que as doenças.

Desconsiderando-se a moral dessa fábula, temos praticamente o que Heráclito diz dos médicos: torturam seus pacientes e fazem o mesmo que as doenças. Não foi outra coisa que o médico da fábula fez: todos os sintomas eram bons a ponto de, quem sabe, seu paciente morrer de tanto ir bem. A diferença entre os dois textos está mais no tom: um solene, sério e outro, embora trate de um caso sério, meio

cômico. Característica semelhante pode ser percebida na fábula “O homem e o leão” (ESOPO, 1997, p. 29) e o fragmento 15, de Xenófanes:

O homem e o leão

Um homem e um leão que caminhavam juntos se gabavam o tempo todo. E eis que encontraram uma estela com um homem estrangulando um leão. Mostrando-a a seu companheiro, o homem lhe disse:

— Estás vendo como somos mais fortes que vocês.

Mas o animal, mal escondendo o riso, replicou:

— Se os leões soubessem esculpir, verias uma porção de homens destruídos por um leão.

Alguns se vangloriam – e são muitos – de serem fortes e ousados, até serem desmascarados e confundidos pela experiência.

Fragmento 15

Mas se mãos tivessem os bois, os cavalos e os leões e pudessem com as mãos desenhar e criar obras como os homens, os cavalos semelhantes aos cavalos, os bois semelhantes aos bois, desenhariam as formas dos deuses e corpos fariam tais quais eles próprios têm.

Nesses dois fragmentos, trata-se de coisas semelhantes: o homem considerando-se superior a qualquer ser e sendo “desmascarado” pelo seu “companheiro”. No texto de Xenófanes, não temos companheiro, mas temos igual idéia: os homens chegam a pintar as divindades conforme suas formas, logo, se os animais também pudessem pintar, fariam o mesmo. Outra seqüência é a fábula “O astrônomo” (ESOPO, 1997, p. 160) e o fragmento 73, de Heráclito:

O astrônomo

Um astrônomo tinha o hábito de sair à noite para observar o céu. Estava ele um dia caminhando pelos arredores da cidade, o espírito perdido entre as estrelas, e, como não viu um poço à sua frente, caiu dentro. Começou então a gritar bem alto. Um transeunte o escutou, aproximou-se e, ao saber como ele fora parar lá dentro disse:

— Mas o senhor, que vive estudando o que há no céu, não vê o que há na terra.

Fragmento 73

Não se deve agir nem falar como os que dormem.

Os dois textos mostram que não merece crédito quem parece estar dormindo, mesmo que, na aparência, seja uma pessoa respeitável, como um astrônomo.

Entendemos que os textos de Esopo e os dos pré-socráticos Heráclito e Xenófanes são uma tentativa de explicação racional, ainda que se situe na “infância” da filosofia. Assim como também podemos situar nessa “infância” algumas comparações do comportamento humano com o animalesco. Como vimos, é o que ocorre com a maior parte das fábulas. Podemos citar, de Heráclito, os fragmentos:

4 - “Heráclito disse que se felicidade estivesse nos prazeres do corpo, diríamos felizes os bois, quando encontram ervilha para comer”;

9 - “Diverso é o prazer do cavalo, do cão, do homem, tal como Heráclito que asnos prefeririam palha a ouro”;

13 - “Porcos em lama se comprazem, mais do que em água limpa”;

29 - “Pois uma só coisa escolhem os melhores contra todas as outras, um rumor de glória eterna contra as (coisas) mortais; mas a maioria está empanturrada como animais”;

37 - “Porcos banham-se em lama e aves domésticas em poeira ou em cinza”;

83 - “O mais sábio dos homens em face de deus se manifestará como um símio, em sabedoria, beleza e tudo mais”;

97 - “Pois cães ladram contra os que eles não conhecem”.

Ao lado de fábulas em que percebemos uma tentativa de explicação racional para o *kosmos*, encontramos outras em que transparece uma explicação mítica para o mesmo. Podemos citar novamente a fábula “Os dois sacos” e a fábula “Guerra e Violência”, ambas de Esopo

Guerra e violência

Cada um dos deuses se casou com a mulher que o destino lhes havia reservado. Quando foi a vez do deus da Guerra, só havia sobrado a Violência: ele se apaixonou loucamente por ela e a desposou. Desde então, ele a acompanha por toda parte.

A violência impera numa cidade ou entre as nações, trazendo guerra e discórdia (ESOPO, 1997, p. 5).

André Jolles (1976) chama essa forma, que explica a origem de algo de *mito*. Mito, para Jolles, não se confunde com as teogonias ou cosmologias. O autor não chega a afirmar que a fábula seja uma forma simples, ou que seja um mito, mas apresenta uma narrativa que poderia muito bem ser uma fábula: “A Brasa, a Palha e a Fava”.

A Brasa, a Palha e a Fava partem juntas de viagem. Encontram um córrego e, para atravessá-lo, a Palha coloca-se solícitamente de través na água; a Fava chega sem percalços à outra margem; a Brasa, porém, chega até metade da travessia, depois fica com medo da água, estaca, queima a Palha, cai no córrego, silva e apaga-se. A Fava acha a cena tão cômica que se põe a rir e acaba estourando – de riso – pela costura das costas. Felizmente, passava nessa altura um alfaiate que levava com ele uma agulha e fio; voltou a coser a Fava mas, desgraçadamente, o fio era preto e, desde então, todas as favas têm uma costura negra nas costas (JOLLES, 1976, p. 96).

Nesse texto, estaria presente a explicação do porquê as favas têm uma linha preta “nas costas”: é que ela teria estourado de tanto rir; o que estoura pode ser costurado e, no caso, o foi com uma linha preta. Na fábula “Os dois sacos”, está a explicação do porquê os homens só vêem os defeitos alheios e não os próprios: é devido ao fato de que Prometeu, quando criou o homem, ter-lhe dado dois sacos para carregar, um com os defeitos alheios e outro com os próprios. O primeiro é carregado na frente, enquanto que o outro nas costas.

Para Jolles, o mito seria essa tentativa primeira de explicação das coisas⁴, e podemos afirmar que, diferentemente, o *logos* tenta uma explicação racional.

Retomando o que falamos até aqui, do conjunto das fábulas esópicas, há textos que apresentam a explicação mítica, encontrada nos textos homéricos, e há outros que apresentam a explicação racional, iniciada com os pré-socráticos. Estamos situando as fábulas esópicas em um contexto de passagem que podemos chamar do *mythos* ao *logos*, isto é, o caminho que culminou com a filosofia posterior a Sócrates. Podemos entender que essa característica de apresentar tanto aspectos

míticos quanto lógicos seja em decorrência da criação anônima e popular na sua origem e da recolha por escolas filosóficas em uma etapa posterior, ou em decorrência do espírito de época que usava os dois termos indistintamente. De qualquer maneira, é impossível determinar a data de cada fábula, o que sabemos é que no século V a.C. essas já eram atribuídas a Esopo.

Lingüísticamente falando, tanto *mythos* quanto *logos* são palavras usadas nos epimítios para ligá-los à narração, o que demonstra uma indiferenciação delas. Dezotti (1992/1993) identificou todas as formas metalingüísticas dos epimítios e as mais recorrentes são *mythos* e *logos*. As formas mais comuns encontradas são as seguintes:

- o mito mostra que: 51 vezes
- o discurso mostra que: 67 vezes
- assim: 47 vezes
- assim também: 35 vezes
- que: 63 vezes

Mythos e *logos* são termos que, em seu sentido comum, significam “palavra, narração”. É com Heráclito (cerca de 540-470 a.C.) que *logos* desempenha, pela primeira vez, um papel de relevo (PETERS, 1983, p. 135-136), sendo que o filósofo o emprega freqüentemente em seu sentido comum. Heráclito tem uma doutrina em volta do *logos* como um princípio organizador, relacionado com o significado comum de *logos* como proporção, ilustrados pelos fragmentos 1⁵ e 50⁶. Em Heráclito, *logos* também é faculdade mental, conforme o fragmento 39⁷.

⁴ Esta também é a concepção de Eliade (1978).

⁵ Frag. 1 – “Deste *logos* sendo sempre os homens se tomam descompassados quer antes de ouvir quer tão logo tenham ouvido; pois, tomando-se todas (as coisas) segundo esse *logos*, a inexperientes se assemelham embora experimentando-se em palavras e ações tais quais eu discorro segundo (a) natureza distinguindo cada (coisa) e explicando como se comporta. Aos outros homens escapa quanto fazem despertos, tal como esquecem quanto fazem dormindo”.

Para Maria Helena Rocha Pereira (1967, p. 197), o *logos* heraclítico “é uma manifestação da estrutura racional das coisas”. O sentido de “razão” não teria surgido surgido com Platão, mas sim com Parmênides. Assim como o sentido de “palavra” não teria surgido com Aristóteles, mas sim com Anaxágoras. Como também o de “discurso” não teria surgido com Tucídides, mas sim com Górgias. Isócrates ainda distingue os gêneros de *logoi* (prosa) em oposição aos escritos versificados (ROCHA PEREIRA, 1967, p. 197-198).

Devemos ter sempre em mente o caráter popular⁸ das fábulas, ou seja, o gênero conservou em Esopo esse mesmo traço popular, diferentemente da especialização da filosofia.

Neste ponto, devemos fazer uma distinção importante. O que falamos até aqui se refere basicamente à narração e não à moralidade, que, conforme vimos no capítulo anterior, foi atribuída à fábula depois do século II d.C.. As moralidades têm uma semelhança com o que Aristóteles (1964) chama de “máxima” (nos exemplos aristotélicos, as máximas têm autoria, enquanto que as moralidades não) e com que Jolles (1976) chama de “ditado”.

Para Jolles, a locução é a forma simples que é atualizada em ditado ou provérbio. A locução é a expressão de uma experiência apreendida da seguinte forma:

Começemos por ver a locução *per se*. Suponhamos um fracasso que poderia ter sido um êxito; atribuímos tal fracasso a um defeito que nos é essencial e que conhecemos por experiência; a falta de “êxito”, talvez digamos nessa circunstância, é obra do acaso. O homem precisa ter sorte.

Suponhamos agora um êxito que poderia não ter acontecido; se o atribuirmos a uma iniciativa audaciosa, que a experiência nos diz ser o germe do sucesso, diremos também, mas num outro tom, que foi obra do acaso: o homem precisa ter sorte.

A locução aparece, pois, na vida e na arte, sempre que uma experiência é apreendida da maneira acima. Mas estes exemplos bastam para mostrar que não se trata de um juízo crítico a respeito dessa situação, nem de uma

⁶ Fragmento 50 – “Não de mim, mas do logos tendo ouvidos é sábio homologar tudo é um”.

⁷ Fragmento 39 – “em Priene nasceu Bias, filho de Teutamias, cujo logos é mais que o dos outros”.

⁸ Popular no sentido proposto por Adrados (1956).

reflexão que correria mais ou menos assim: “Se eu tivesse agido de outra maneira, talvez... etc.” Isolamos um fato ou realidade e enfiamo-lo no colar da experiência, que tem uma quantidade enorme de pérolas semelhantes (JOLLES, 1976, p. 133-134).

Essa expressão da experiência nada tem de didático, pois não visa ao ensinamento, é antes uma constatação:

A Locução não é didática, não possui um caráter didático nem mesmo uma tendência didática. Isso não significa que não se possa aprender pela experiência mas, antes, que não cabe conceber a experiência como algo de que se deva extrair uma lição. Toda didática é um começo, a base de uma construção mais vasta, enquanto que, na forma em que a Locução a apreende, a experiência é uma conclusão. (...) O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma idéia e que o caráter da experiência lhe impõe (JOLLES, 1976, p. 134-135).

Acreditamos que as moralidades estejam mais ligadas ao *logos* do que ao *mythos* por dois motivos. O primeiro é que a moralidade é de origem posterior e está ligada a escolas filosóficas diferentes (todas posteriores a Sócrates em alguns séculos). O segundo é que a moralidade é a conclusão de uma experiência, ou seja, houve uma elaboração mental dessa experiência (a fim de ser expressa em uma frase), uma vez que não é a narração da mesma, o que exige, no mínimo, que sejam estabelecidas relações de semelhança, atividades tipicamente lógicas.

Veremos, em La Fontaine, algo diferente, pois acreditamos que a figura do autor consegue dar uma certa uniformidade às fábulas, pelo menos no que diz respeito à narração e à moralidade.

Elementos da estrutura das fábulas

Trabalhamos com a coletânea das fábulas de Esopo publicada pela L&PM Pocket, cotejada com o texto estabelecido por Chambry (ESOPE, 1985). A coletânea

publicada pela L&PM Pocket conta com 352 fábulas para as quais tentamos um primeiro princípio de classificação a partir da definição de uma tipologia de personagens. Baseamos a primeira tipologia a partir de tipos de personagens presentes nas fábulas e derivamos a definitiva a partir da combinação dos tipos principais. Assim, os cinco tipos elencados foram:

- Só animais
- Só homens
- Só deuses
- Só seres inanimados
- Só plantas

com esses tipos principais, fizemos as seguintes combinações:

- **Animais e homens**
- Animais e deuses
- Animais e seres inanimados
- Animais e plantas
- Homens e deuses
- Homens e seres inanimados
- Homens e plantas
- **Deuses e seres inanimados**
- Deuses plantas
- Seres inanimados e plantas.

Tal tipologia conseguiu abranger a totalidade das fábulas de Esopo, sendo que alguns tipos mostraram-se mais operacionais que outros devido a sua ocorrência ou não. Tivemos a seguinte distribuição das fábulas esópicas:

- Só animais: 154 ocorrências

- Só homens: 67 ocorrências
- Animais e homens: 61 ocorrências

ou seja, apenas com esses três tipos, temos um total de 282 fábulas, o que é muito mais da metade das fábulas estudadas. Os demais tipos encontram-se assim distribuídos:

- Homens e deuses: 23
- Animais e deuses: 14
- Só deuses: 11
- Só plantas: 6
- Homens e plantas: 4
- Só seres inanimados: 3
- Animais e plantas: 2
- Animais e seres inanimados: 4
- Homens e seres inanimados: 1
- Deuses e seres inanimados: 0
- Seres inanimados e plantas: 0
- Deuses e plantas: 0

totalizando 68 fábulas.

Mesmo com todas essas combinações, encontramos duas fábulas que não se enquadram em nenhuma delas por serem partes de um corpo. Essas fábulas são: “A cauda e o corpo da serpente” e “O estômago e os pés”, classificadas como “outro tipo”.

Podemos tecer várias considerações a partir dessa tipologia. A primeira diz respeito à própria classificação de uma fábula em um tipo ou em outro. Assim temos fábula em que animais (ou outra categoria como plantas) não são classificados como

tais porque desempenham a sua função real, ou melhor dizendo, não são personagens, não atuam como tais em algumas fábulas. Vejamos dois exemplos conhecidos: “A galinha dos ovos de ouro”, classificada como do tipo “só homens”, e “A raposa e as uvas”, classificada como do tipo “só animais”.

A galinha dos ovos de ouro

Um homem tinha uma galinha que punha ovos de ouro. Achando que por dentro ela era só ouro, matou-a, mas não encontrou nada de diferente das outras galinhas. Assim, em vez de descobrir o enorme tesouro que esperava, perdeu até o pequeno lucro que ela lhe dava.

Cuidado com a ambição. Contenta-te com o que já tens (ESOPO, 1997, p. 112).

A raposa e as uvas

Uma raposa estava com muita fome e viu um cacho de uvas numa latada. Quis pegá-lo, mas não conseguiu. Ao se afastar, disse para si mesma:

— Estão verdes.

O homem que culpa as circunstâncias fracassa e não vê que o incapaz é ele mesmo (ESOPO, 1997, p. 132).

Na fábula “A galinha dos ovos de ouro”, embora a galinha não pareça ser real, uma vez que põe ovos de ouro, sua função principal não se altera (pôr ovos). O personagem aqui é o próprio homem que, pela ambição, crê poder obter mais lucro ao ter a galinha inteira de ouro do que esperar por um único ovo por dia.

Na fábula “A raposa e as uvas”, as uvas, ou melhor, a vinha é real e toda a ação dá-se em virtude da fome da raposa. Coisa diferente do que ocorre em “O bode e a vinha”, classificada como do tipo “animais e plantas”, na qual o bode estava comendo os brotos da vinha pra vingar-se dela, ao que a vinha, não podendo reagir, diz ser aquilo um mal que o bode lhe infringe, pois é ela quem fornece o vinho com que o bode é sacrificado⁹. Logo, segundo a vinha, ela tinha uma função importante, mas diferente disso pensa o bode. A moral dessa fábula reforça o seu conteúdo: ela estava recebendo do bode aquilo que ela própria ajudava a infringir-lhe.

⁹ O sacrifício de um bode está ligado às origens da tragédia grega, conforme a tese mais aceita para a etimologia da palavra *tragédia* (LESKY, 1996).

O bode e a vinha

A vinha estava brotando novamente. Como um bode estava comendo seus brotos, ela disse:

— Por que me fazes mal? Acabou o capim? Lembra-te de que sou eu que forneço o vinho no dia do teu sacrifício.

Receberás do outro o tratamento que lhes dás (ESOPO, 1997, p. 168).

A segunda consideração a fazer diz respeito à alegoria¹⁰, pois o personagem, em geral, não age tal como se esperaria da sua condição, mas sim segundo as características humanas (salvo quando o personagem já for um homem).

Exemplifiquemos com a fábula “A raposa e as uvas”, já citada. Nessa fábula, a raposa tem um comportamento esperado de sua condição (isto é, procurar alimento, tendo fome) até a tentativa de pegar as uvas. A partir daí, a justificativa para a sua desistência já é uma característica humana. Tal fato é explicado pela moral que atribui esse tipo de comportamento aos fracassados e claro está, neste caso, que não se refere às raposas e sim aos homens que assim agem.

A partir da alegoria, chegamos a uma terceira consideração: a fábula não precisa detalhar e caracterizar seus personagens. Na terminologia de Foster (apud SOUZA, 1970) são personagens planas. Basta que leiamos “raposa” para que pensemos em “astúcia, esperteza, inteligência”¹¹, mesmo que não tenhamos lido “A raposa e a pantera” (ESOPO, 1997, p. 147).

A raposa e a pantera

— Veja – dizia a pantera -, o brilho cambiante de minha pele.

— Entre nós, raposas, não é o corpo que brilha, mas a inteligência.

Também a partir alegoria chegamos a uma quarta consideração: muitas vezes a alegoria só fica evidente pela moral. Podemos exemplificar novamente tanto com “A galinha dos ovos de ouro”, que trata da ambição humana; quanto com “A raposa e as uvas” que, se não fosse a moral, não saberíamos que trata do fracasso, já que

¹⁰ Conforme vimos, a alegoria é a representação concreta de uma idéia abstrata.

¹¹ Lembramos que é possível a elaboração de uma lista com atribuições de comportamentos aos animais, como fez Portella (1983, p. 135-136). Essa lista encontra-se no capítulo anterior.

a fábula pode ser interpretada de outros modos, como aparece em La Fontaine e em Millôr Fernandes.

Como nas fábulas esópicas não temos a figura do autor, muitas vezes a moral não é apreendida facilmente da mesma, mas a ela anexada, dando-lhe um sentido privilegiado de entendê-la, como na fábula “As hienas” (ESOPO, 1997, p. 130) que, sem aquela moralidade, seria praticamente impossível deduzir a relação desejada. Vimos, no capítulo precedente, que as fábulas existiam separadamente das moralidades que passaram a ser atribuídas aos textos a partir do século II d.C., consolidando-se a forma pela qual hoje as conhecemos. Vamos à fábula.

As hienas

Dizem que as hienas mudam de sexo de um ano para o outro: ora são machos, ora são fêmeas. Como uma hiena copulava por trás com uma fêmea, esta lhe disse:

— Estás me fazendo o que vão fazer contigo em breve.

Isto vale para o magistrado que te ultraja e a quem sucederás logo depois.

LA FONTAINE

O autor

A vida de La Fontaine nos é contada por vários estudiosos (VOSSLER, 1947; MARIANO JÚNIOR, 1992) e todas as versões são muito parecidas. Adotamos a de Mariano Júnior, que pode ser lida na tradução das fábulas de La Fontaine (1989) da editora Itatiaia.

“Jean de La Fontaine, filho legítimo do pequeno burguês Charles de La Fontaine e de Françoise Pidoux, nasceu aos 8 de julho de 1621” (p. 19) e faleceu aos 13 de abril de 1695.

Durante sua infância e adolescência, o jovem La Fontaine demonstrou talento para os estudos, especialmente, dos clássicos e das Sagradas Escrituras. “Aos vinte anos, foi admitido como noviço no convento dos Padres Oratorianos, em Juilly, logo se destacando nos estudos, o que lhe valeu ser transferido para Paris, a fim de receber instrução mais apropriada” (p. 20).

Assim o fez, mas, passados 18 meses, abandonou os estudos religiosos, dedicando-se às leis. Tornou-se advogado, porém acabou não exercendo a profissão. Nessa época, começou a freqüentar os salões literários e a compor seus primeiros versos.

Seu pai, preocupado com a vida boêmia que La Fontaine levava em Paris, acertou seu casamento com Marie Héricart. Casamento esse que, após 6 anos, teve como fruto um filho, em 1653, que La Fontaine ignorou, como ele mesmo escreveu à esposa: “aborrece-me a idéia de prender-me às crianças, por isso faço votos de ignorar esse inocente” (p. 20).

La Fontaine viveu muito pouco tempo com a mulher, indo instalar-se na corte parisiense sob a proteção de amigas. De qualquer forma, “nunca a desamparou, sempre a elogiou e foi seu grande amigo até morrer” (p. 19).

Quando seu pai morreu, em 1652, herdou-lhe o cargo de Inspetor de Águas e Florestas que lhe garantia o sustento sem preocupações. La Fontaine queria mais: queria dedicar-se às suas leituras e aos seus afazeres literários.

Em 1654, aos 33 anos, publicou seu primeiro trabalho, *O Eunuco*, uma comédia adaptada de Terêncio, jamais levada à cena. Só três anos depois, conseguiu aproximar-se de Fouquet¹, o homem mais forte do Reino, e instalar-se definitivamente em Paris e assumir sua condição de homem de letras.

A partir de então, La Fontaine sempre esteve sob a proteção de algum mecenas da corte que lhe patrocinava a tranqüilidade necessária para seus estudos.

Assim, em 1661, quando Fouquet foi condenado à prisão, devido à ascensão de Luís XIV à condição de monarca absolutíssimo, tratou de defendê-lo sem, é claro, esquecer de se resguardar contra possíveis perseguições.

Em 1664, “obteve a proteção da duquesa de Bouillon que lhe conseguiu o diploma de gentil-homem, indo servir à viúva do Duque de Orléans” (p. 21). Durante os oito anos dessa proteção, La Fontaine manteve intensa produção literária e, entre

¹ Fouquet era chefe das finanças reais à época de Mazarino, cardeal regente enquanto se esperava a maioridade do filho de Luís XIII.

outras publicações, publica a primeira e a segunda parte de suas fábulas com enorme sucesso.

Com a morte da duquesa de Orléans, em 1672, transferiu-se para a casa de Madame de Sablière com quem viveu vinte anos. Depois do falecimento desta, La Fontaine foi acolhido pelo casal d'Henvart, com o qual viveu seus últimos dois anos.

Relação das fábulas com o seu contexto

La Fontaine escreveu no século XVII, o chamado “Século de Ouro” da literatura francesa, especificamente no período do classicismo (HORVILLE, 1991, p. 310 ss.). Conviveu com autores como Molière, Racine, Corneille, Boileau e La Rochefoucauld nos salões onde a nobreza e a intelectualidade da época encontravam-se para conversar sobre suas idéias, ou mostrar seus trabalhos, ou ostentar sua riqueza. A casa de Madame de Sablière, protetora de La Fontaine, recebia muitos convidados em seus salões. O magnífico Palácio de Versalhes, sede do reinado de Luís XIV, é habitado por nobres que trocam amenidades. Não só os nobres, mas também os burgueses podem conhecer as obras da época através da leitura e do acesso aos teatros, lotando os teatros de Maris, o hotel de Bourgogne e muitas outras casas de espetáculos (COLOMBI, 1976, p. 414)

Essa atmosfera, propícia à difusão da nova cultura surgida, não é fruto do acaso e sim do incentivo dos homens de Estado aos artistas para maior glória do absolutismo (COLOMBI, 1976, p. 414).

A França ocupava, na época de Luís XIV, posição de destaque na Europa, tendo conseguido a união em torno de seu rei. Ainda não é uma nação, mas já possui bases sólidas e uma administração centralizada para isso. Essas bases foram fundadas pelo Primeiro Ministro de Luís XIII, o cardeal Richelieu, que governou a França de 1624 a 1642.

Com mão de ferro, Richelieu, ao longo de seu governo, conseguiu fazer com que a política girasse em torno de seu rei a partir de duas frentes de batalha principais: a política externa e a independência da nobreza. Richelieu queria a glória de França e “em sua opinião, somente uma transformação radical poderia salvá-la” (WEDGWOOD, 1963, p. 34). Para isso, precisava derrubar a soberania espanhola e buscou apoio nos adversários da Espanha. A nobreza, por sua vez, possuía,

pele éditos de Nantes, o controle de várias fortalezas importantes, e o direito não só de praticar sua religião, mas também de estabelecer seus tribunais, excluir os católicos de suas cidades e, na realidade, se constituir num pequeno Estado autônomo, dentro do Estado (WEDGWOOD, 1963, p. 35).

O rei, portanto, não podia realizar qualquer política que fosse desaprovada pela nobreza. A nobreza, é claro, foi perdendo privilégios a partir de novos éditos ou da repressão pela força. (WEDGWOOD, 1963, cap. 4)

Richelieu, além de tratar de política estritamente, foi um incentivador das artes (WEDGWOOD, 1963, p.106-107). A Academia Francesa, em que La Fontaine foi acolhido em 1684, foi idealização sua, pois a

ambição de Richelieu era fazer da França o líder das artes civilizadas da Europa. Daí a Academia, a estabilização da língua pela Gramática e pelo Dicionário. Estavam sendo lançadas aos poucos as bases não só para a nobre estrutura do Grand Siècle de Luís XIV, mas para o longo predomínio francês na cultura ocidental (WEDGWOOD, 1963, p.112).

Como homem de seu tempo, La Fontaine era amigo do autor que passou à História e à Teoria da Literatura como o teórico do classicismo: Boileau, que escreveu *A arte poética* (1979). Boileau incentiva La Fontaine a publicar as fábulas,

posteriormente, sua obra mais conhecida. Lendo os textos introdutórios de *La Fontaine* (dedicatórias e prefácios) e *A arte poética* de Boileau, temos a impressão de ambos dizerem as mesmas coisas. Por exemplo:

Boileau (v. 90-91, canto I): “Um leitor inteligente foge de um entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil”.

La Fontaine: “A leitura de suas obras [de Esopo] espalha na alma, sem que se sinta, as sementes da Virtude, ensinando-nos a nos conhecer sem que disto nos apercebamos, crendo até que estejamos fazendo outra coisa inteiramente diversa” (Primeira dedicatória ao Delfim, p. 30)

Boileau (v 7- 10, canto I): “O senhor, pois, que consumindo-se num ardor perigoso, se lança na espinhosa carreira da poesia, não se gaste em versos sem fruto, nem tome por gênio um simples versificador”.

La Fontaine: “E sempre que surge a ocasião de empregá-lo, não fugi a este preceito, salvo se for para observar outro que não é menos importante. É Horácio que no-lo dá. Este autor não quer que um escritor enfrente obstinadamente a incapacidade de seu espírito, ou a do tema que escolheu” (Prefácio, p. 39).

Boileau (v. 60, canto I): não se sobrecarregue com um pormenor inútil; (v. 62, canto I): o espírito saciado repele instantaneamente o excesso.

La Fontaine: “qualquer um poderá narrar-te [ao Delfim] as colossais / façanhas e virtudes de teus ancestrais; / quanto a mim, só pretendo, em ligeiras pinturas, / entreter-te, narrando ingênuas aventuras” (Segunda dedicatória ao Delfim, p. 70)

Boileau (v. 103, canto I) “nada ofereça ao leitor senão o que agradá-lo”.

La Fontaine: “Só se aprecia em França aquilo que causa agrado; esta é a regra máxima, e por assim dizer a única” (Prefácio, p. 39).

Fica claro que os dois poetas são influenciados diretamente pela *Arte poética* de Horácio (2002), autor conhecido e apreciado por ambos, que, entre outras coisas, pregava a unidade do todo, ou seja, a boa proporção das partes. É ele quem diz: “você, que escreves, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem” (v. 38-39). Passagem, aliás, tomada como ensinamento por Boileau e por La Fontaine.

Como era de se esperar, La Fontaine também era conhecedor das novas idéias propostas por Descartes e fez disso tema de um dos seus dois discursos, apresentado na fábula I do livro décimo, “Os dois ratos, a raposa e o ovo”. Por ser uma fábula longa (237 versos), transcrevemos apenas alguns de seus versos.

Chamam-na nova [filosofia]. Ouviste ou não
falar a seu respeito? Ela diz que o animal
às máquinas é igual,
nada escolhe e só segue o impulso do momento:
nele só há corpo e nunca uma alma ou sentimento,
qual um relógio, que anda a passo bem medidos,
cegamente e sem ter alvos preconcebidos. (v. 28-34)
(...)
Está feita a impressão; mas como se processa? (v. 44)
(...)
O mesmo que um relógio. E nós? É diferente (v. 52)
(...)
Descartes o mortal de que o mundo pagão
faria um deus, sustenta um meio-termo haver
entre o homem e o espírito, tal qual
entre o homem e a ostra algum de nós quer crer
que existe, como puro irracional.
Eis, digo, o raciocínio desse autor:
a qualquer animal sou superior;
tenho o dom de pensar e sei que penso. (v. 54-61)
(...)
Descartes vai mais longe e diz, em suma,
que ele não pensa de maneira alguma. (v. 66-67)

Essa é a parte em que La Fontaine expõe o pensamento cartesiano. Seguindo sua argumentação, diz que é fácil crer em Descartes, porém, quando vê os exemplos da selva, duvida disso. Os exemplos citados são três: um o gamo é comparado a um grande chefe, que fugindo dos clarins dos caçadores, tenta confundir os passos e acaba convencendo um filhote a servir de isca para salvar a

manada. Outro se refere à perdiz que, quando vê os filhotes implumes em perigo, “finge-se de ferida” (v. 87), “atrai para si mesma o caçador e o cão” (v. 88) e foge, afastando o perigo dos filhotes. O último é a admiração pelo trabalho dos castores que constroem diques e “sabem, no inverno, erguer habitações; viadutos /sobre pântanos” (v. 109-110), ao passo que todo homem que habita ao seu lado nada aprendem e “até hoje nada mais faz / que atravessar os rios a nado” (v. 113-114).

Depois desses exemplos, acabamos concordando com La Fontaine: “Que os castores tão só sejam corpo vazio / de espírito, jamais a crer me obrigarão” (v. 115-116).

O autor vai mais longe e pergunta: “observo a ferramenta / obedecer à mão; mas, e a mão que a orienta” (v. 162-163), ou seja, o que orienta a mão? Como se produz a impressão? Além disso afirma: “e afirmar francamente não receio: / Descartes não sabia muito mais. / Neste mundo, ele e nós somos todos iguais” (v. 169-171).

La Fontaine, ainda não achando suficientes seus exemplos e sua argumentação, propõe, finalmente, a história que dá título à fábula. Dois ratos encontram um ovo, mas avistam ao longe uma raposa. Um dos ratos se põe de costas e segura o ovo com as patas, enquanto o outro o arrasta pela cauda até um lugar seguro onde os dois poderão se banquetear. “Digam-me agora, após tal narrativa, / que o animal de espírito se priva? / Se de mim dependesse, eu lhe daria / tanto quanto na criança se avalia” (v. 198-201). O animal tem tanto espírito quanto uma criança, pois ela, enquanto é pequena também não pensa muito, mas é provida de espírito.

A lógica do pensamento cartesiano é muito simples: nós, homens, somos de natureza diferente da dos animais, pois temos uma alma imortal, afinal Deus existe

(*Discurso do método*, V parte). Parece, em princípio, uma incoerência afirmar a existência da razão e da alma, justificando-a a partir de Deus. Incoerente só à primeira vista; vejamos o porquê. Quando Descartes estava concluindo o seu *Tratado do Universo*, Galileu foi condenado pela Inquisição em 1633, tendo que renunciar à teoria heliocêntrica de Copérnico. “Descartes de pronto pediu a seu amigo Beekman uma cópia do trabalho de Galileu e verificou, para seu espanto, que muitas das conclusões a que Galileu chegara eram iguais às suas” (STRATHERN, 1997, p. 35). Pôs seu *Tratado do Universo* de lado e dedicou-se a trabalhos menos controversos. Em 1637, publicou o *Discurso do Método*. Entre ter de defender as observações empíricas e a vida, obviamente a última é a mais importante. Em uma época em que a Igreja dominava em todas as áreas, é melhor evitar um confronto direto (DESCARTES, 2000, p. 85), como bem o diz o próprio Descartes:

Fazia três anos que eu concluía o tratado que compreende todas essas coisas, e que havia iniciado a revê-lo, com o intuito de entregá-lo a um editor, quando fiquei sabendo que pessoas, a quem respeito e cuja autoridade sobre minhas ações não é menor que minha própria razão sobre meus pensamentos, não haviam concordado com uma opinião de física, publicada pouco antes por alguém, opinião com a qual não afirmo que eu concordasse, mas que nada notara nela, antes de a criticarem, que pudesse considerar nociva à religião ou ao Estado, nem, conseqüentemente, que me impossibilitasse de escrevê-la, se a razão tivesse me convencido a fazê-lo, e isso me fez temer que se encontrasse, da mesma maneira, alguma entre as minhas, em que eu me tivesse equivocado, apesar do grande cuidado que sempre tomei em não dar acolhida a novas opiniões das quais não pudesse demonstrar com muita exatidão, e de não escrever nenhuma que pudesse acarretar prejuízo para qualquer pessoa. O que foi suficiente para me obrigar a mudar a decisão que eu tomara de publicá-las (*Discurso do método*).

Descartes não falou explicitamente a quem estava se referindo, assim como não afirmou se concordava ou não com essa opinião de física, porém deixa claro que esse fato foi suficiente para mudar-lhe a intenção de publicar seu tratado, mesmo que pudesse demonstrar com exatidão o seu pensamento.

Ainda apresentando as idéias daquele tempo, a diferença entre corpo e alma da fábula, proposta por La Fontaine em seu prefácio, também foi uma discussão a

que Descartes (2000) dedicou um trabalho, *As paixões da alma*, para fazer essa distinção, certamente, tentando não ferir os princípios teológicos de que a alma é a parte mais importante. Para Descartes, há uma confusão entre corpo e alma:

(...) em haver-se concluído, ao observar que todos os corpos mortos são desprovidos de calor e, em seguida, de movimento, que era a ausência da alma que causava a interrupção desses e desse calor (...), enquanto se devia pensar, ao contrário, que na ocasião da morte a alma só se retira porque esse calor cessa, porque os órgãos que servem para mover o corpo se deterioram (art. 5).

Art. 6 – Para evitamos, então, esse equívoco, devemos considerar que a morte nunca ocorre por culpa da alma, mas apenas porque algumas das principais partes do corpo se deterioram; e julgemos que o corpo de um homem vivo difere daquele de um morto como um relógio, ou outro autômato (ou seja, outra máquina que se mova por si mesma), quando está montado e tem em si o princípio corporal dos movimentos para os quais foi construído, com tudo o que se exige para a sua ação, distingue-se do mesmo relógio, ou de outra máquina, quando está quebrado e o princípio de seu movimento pára de atuar.

A crença religiosa diz que a alma é a parte mais importante, pois é imortal. Os evangelhos deixam claro que Jesus é o Salvador dos homens. Talvez a passagem de João 6.47-50 seja a mais conhecida: Jesus fala à multidão “Eu garanto a vocês: quem acredita possui a vida eterna. Eu sou o pão da vida (...) quem dele comer nunca morrerá”. E a Igreja quer arrebanhar todas as almas, mas, para isso, é preciso ter fé; logo publicações que possam causar abalos a essa fé não são bem aceitas. Nessa época, a ciência ainda não tinha força bastante para confiar apenas na observação: era preciso observar também a teologia.

Descartes não tenta ir contra esse preceito, tenta descrever duas funções físicas e biológicas específicas: a vida e a morte do corpo físico. A parte mais controversa é afirmar que a morte do corpo nada tem a ver com uma culpa da alma: a alma propriamente dita ocupa-se com os pensamentos e não com as funções biológicas.

Outro autor importante na época foi o Duque de La Rochefoucauld, escritor das obras *Máximas e Reflexões Morais* entre outras, a quem La Fontaine dedicou duas

de suas fábulas (liv. I, fáb. 11 e liv. X, fáb. 15). Segundo Vossler, La Rochefoucauld era o autor contemporâneo mais apreciado por La Fontaine. Ainda de acordo com Vossler (1947, p. 22-23), os dois autores expressam a mesma perspectiva psicológica, resumida do seguinte modo:

Qual é o instinto natural de todos os seres animados e, portanto, também do homem? É o instinto de conservação, o 'amor próprio'. Ao não ver La Rochefoucauld por trás de todas as ações e desejos do homem mais que o amor próprio natural, não pode tampouco descobrir nos humanos mais que aquilo que nos faz mesquinhos, aquilo em que todos somos iguais e compara o herói ao miserável, o santo ao criminoso, o gênio ao néscio. Comparado com o interior deste instinto, toda a vida superior, espiritual e ética, tem parecer adição, decoração e mera aparência (trad. nossa).

O argumento de Vossler é que ambos retratam a sociedade da época: o seu egoísmo, a falsidade, a falsa modéstia e a bajulação. Sociedade essa apresentada friamente por La Rochefoucauld e por intermédio de animais por La Fontaine.

Vejamos duas máximas de La Rochefoucauld para aproximar o pensamento desses dois autores: “A adulação é moeda falsa que tem curso graças somente à nossa vaidade” e “A vaidade dos outros nos é insuportável porque ofende a nossa”. Agora vejamos a fábula “O homem e sua imagem” (liv. I, fáb. XI), dedicada ao autor das Máximas:

Pensava um homem ser o mais belo do mundo,
sem ter um só rival que aos pés se lhe chegasse.
Vivia assim feliz, nesse engano profundo,
pois chamava de falso o espelho que encontrasse.
Com o fito de curá-lo, a Sorte, diariamente,
lhe apresentava sempre, à frente,
os conselheiros mudos das belas senhoras:
espelhos, espalhados por todos os lados,
pendurados, presos, mostrados
em todo lugar, em todas as horas.
Que fez nosso Narciso? Foi-se refugiar
no mais distante, escuro, e remoto lugar
jamais imaginado, onde não existia
um indiscreto espelho. Ali, porém, havia
certo regato de água clara,
no qual, indo beber, eis que depara,
com sua própria imagem. “Deve ser miragem,
quimera vã!” – e tenta não olhar
para as águas, que seguem a rolar;
tenta fugir dali – fascinante paragem!
Consegue-o com dificuldade...

Sabeis perfeitamente o que quero dizer:
esta doença aflige toda a Humanidade.
O vaidoso é a nossa alma, que não quer saber
de ver nossos defeitos; e os espelhos são
as tolices alheias, o reflexo exato
das nossas; e quanto ao regato,
são as “Máximas”, obra-prima da Razão.

Essa fábula não tem propriamente uma moral e sim uma explicação para ela. Ao dizer que o regato, que é uma espécie de espelho da nossa vaidade em um lugar onde não há espelhos, são as “Máximas”, La Fontaine intensifica o fato de que ninguém pode escapar de um dia ter de encarar os seus próprios defeitos, ainda que seja vaidoso e ainda que fuja para um lugar ermo.

Não fizemos um levantamento das semelhanças entre as máximas e as fábulas, porque não é o nosso objetivo, assim como não fizemos um levantamento das semelhanças entre Boileau e La Fontaine, porque também não é nosso propósito neste trabalho. Acima de tudo, tivemos a intenção de caracterizar um pensamento de época e, com isso, mostrar que a fábula não é simplesmente uma estrutura textual: ela é fruto de seu tempo e dele participa, é o que chamamos no capítulo dedicado a Esopo de “espírito de época”. Desconsiderar tal fato significa desconsiderar uma série de textos por não se enquadrar em um modelo textual esperado.

Depois dessas considerações sobre a relação das fábulas com o seu contexto, passamos à análise estrutural das fábulas de La Fontaine, que são diferentes das de Esopo em muitos aspectos, mas não em todos. Vejamos.

Elementos da estrutura das fábulas

La Fontaine nos deixou nos prefácios, nas dedicatórias e nas próprias fábulas muito de seu pensamento sobre vários temas, entretanto, aqui, destacamos as próprias fábulas e seu conteúdo.

Sobre as fábulas, reconhece, na primeira dedicatória ao Delfim, que as primeiras são de Esopo, assim como conhece a obra *Vida de Esopo*, de Planudes. Em seu primeiro livro de fábulas, ele próprio escreveu uma “*Vida de Esopo, o frígio*”

La Fontaine confessa que as fábulas são infantis à primeira vista, porém essa infantilidade encobre verdades importantes. Segundo o autor, essa aparência infantil deve-se às suas características essenciais: ser útil e ser agradável, lembrando a lição de Horácio. Sendo assim, a leitura das fábulas “espalha na alma, sem que se sinta, as sementes da Virtude, ensina-nos a nos conhecer sem que disto nos apercebamos, crendo até que estejamos fazendo uma outra coisa inteiramente diversa” (Prefácio, p. 30). A grande utilidade da fábula, então, é instruir de maneira agradável, em conformidade com o pensamento da época também expresso por Boileau, como vimos anteriormente.

Na segunda dedicatória ao Delfim, La Fontaine define a fábula como narração de “ingênuas aventuras”, nas quais “Todos falam: peixes, grous, leões, e o que dizem se aplica a nós, a cada qual – para instruir o homem, uso o animal”. Aqui transparece mais claramente essa noção de que a fábula instrui, porém é no seu prefácio que as idéias são melhor defendidas e até exemplificadas.

Leiamos o próprio La Fontaine (Prefácio, p. 38). Esse exemplo é ímpar para mostrar como a fábula é uma alegoria, ou seja, há sempre um outro sentido “escondido” nas palavras:

Dizei a uma criança que tendo Craso avançado contra os partas entrou por sua terra a dentro sem planejar a maneira de se retirar dali, o que o levou a perecer, juntamente com todo o seu exército, apesar dos esforços feitos para se proceder à retirada. Dizei à mesma criança que a raposa e o bode desceram ao fundo de um poço para matar a sede; na hora de sair, ela serviu-se das costas e dos chifres de seu camarada como se fossem uma escada, enquanto que ele, ao contrário, lá no fundo teve de permanecer, devido a sua imprevidência. (...) Pergunto qual destes dois exemplos causará maior impressão sobre a criança: há de ser por certo o último, mais conforme e menos desproporcionado que o outro à pequenez do seu espírito. (...) E como, pela definição do ponto, da linha, da superfície e de outros princípios que nos parecem tão familiares acabamos por alcançar os conhecimentos que nos permitem medir céus e terras, de modo semelhante, **pelas deduções e ilações que se podem tirar dessas fábulas, formam-se o juízo e os costumes, torna-se a criança capaz de grandes coisas** (grifos nossos).

De qualquer forma, La Fontaine insiste no fato de que as fábulas não são só morais, elas são instrutivas, pois “as particularidades dos animais nessas se exprimem, e conseqüentemente as nossas também” (Prefácio, p. 38). As fábulas nos exprimem porque somos “a síntese do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais” (Prefácio, p. 38). A partir disso, vale a pena ressaltarmos que, em última análise, os personagens das fábulas não são os animais, mas o próprio homem.

É ainda no prefácio às primeiras fábulas que o autor trata da sua estrutura, reconhecendo que as principais características são a brevidade e elegância (como são breves as fábulas de Esopo e de Fedro), mas reconhece também que as de seu livro não são tão breves, pois segundo o próprio autor, tais “são qualidades além de minha competência” (Prefácio, p. 36).

Não devemos nos esquecer de que La Fontaine era um grande espírito da época, portanto atento ao gosto e às exigências do seu público. Tal consciência pode ser observada no trecho abaixo, em que transparece que sua função, como

poeta, não é só apresentar as fábulas aos leitores franceses, posto que todos já as conhecem, mas as ter “tornado novas” (Prefácio, p. 36):

Entretanto, considere que, sendo essas fábulas conhecidas de todo o mundo, eu não teria feito coisa alguma se as não tivesse tornado novas quanto a certos detalhes que lhes melhorassem o gosto. É o que se pede hoje em dia: quer-se a novidade e a alegria. Não chamo de alegria aquilo que excita o riso, mas um certo encanto, uma certa graça que se pode dar a toda sorte de assuntos, mesmos os mais sérios.

Podemos analisar esse trecho sob muitos aspectos. Talvez o mais importante seja o conhecimento da tradição e sua opção, como autor, de introduzir aspectos novos à fábula, pois, se assim não o fizesse, “não teria feito coisa alguma”. Ao longo deste capítulo, tentaremos mostrar algumas dessas novidades introduzidas por La Fontaine no gênero.

Na última frase do trecho, o autor reforça o fato de a fábula tratar de toda a sorte de assuntos, inclusive os mais sérios. Ou seja, novamente o autor enfatiza que se escondem verdades por baixo de uma roupagem pueril. É o que lemos em suas fábulas: a aparência ingênua esconde verdades mais profundas.

Um exemplo desse tipo de leitura é a que Gustave Doré, ilustrador das fábulas de La Fontaine e da Divina Comédia de Dante, faz da fábula de abertura “A cigarra e a formiga”. O enredo é conhecido por todos: uma formiga, tendo fome, vai pedir emprestados à formiga uns grãos de comida, ao que a formiga responde, “se no verão cantavas, agora no inverno, dança”. A ilustração apresenta uma moça vestida com andrajos com uma viola na mão, na porta de uma casa, falando com uma senhora ricamente vestida cercada por duas crianças também bem vestidas, ou seja, o enredo foi transportado por Gustave Doré para uma situação possível de ocorrer na realidade cotidiana.

Ainda, no prefácio de La Fontaine (p. 39), podemos encontrar, com relação à estrutura da fábula, um longo trecho, do qual podemos destacar alguns elementos importantes logo abaixo da transcrição:

O apólogo é composto de duas partes: o corpo e a alma, conforme se poderia chamá-los. O corpo é a fábula; a moral, a alma. Aristóteles não admite na fábula outros seres que não os animais, excluindo os homens e as plantas. Esta regra decorre menos da necessidade que da conveniência, porquanto nem Esopo, nem Fedro, nem nenhum dos fabulistas a respeitou, caso inteiramente contrário do da moral, da qual ninguém se dispensa. Quando me acontece de não mencioná-la, só o faço nos casos em que ela não pode ser dita com graça, ou onde com facilidade pode o próprio leitor supri-la. Só se aprecia em França aquilo que causa agrado; esta é a regra máxima, e por assim dizer a única. Por isto não julguei que fosse um crime passar por cima dos costumes antigos, já que não poderia pô-los em uso sem fazê-lo de maneira errada. Nos tempos de Esopo, a fábula era simplesmente contada, seguindo-se-lhe sempre a moral, separada da história. Veio então Fedro que não se sujeitou a esta ordem: ele embelezou a narrativa, por vezes transferindo a moral do fim para o começo. E sempre que surge a ocasião de empregá-lo, não fugi a este preceito, salvo se for para observar outro que não é menos importante. É Horácio que no-lo dá. Este autor não quer que um escritor enfrente obstinadamente a incapacidade de seu espírito, ou a do tema que escolheu. Segundo ele afirma, jamais um homem que deseja lograr êxito age desse modo; ao contrário, ele abandona tudo aquilo que ele bem sabe não ser capaz de fazer bem feito:

Et quae

Desperat tractata nitescere posse, relinquit²

Foi o que fiz com respeito a certas moralidades nas quais não acredito muito.

1 – a fábula compõe-se de duas partes: o corpo e a alma. Já vimos, anteriormente, que Descartes também se dedicou a esse tema, mas não é a discussão filosófica que nos interessa agora. O corpo é o que chamamos de narração e a alma é a moralidade, portanto a moralidade é a parte mais importante da fábula;

2 – a presença constante de moralidade, mesmo quando não está expressa, está implícita. Mesmo que o tema de uma fábula seja esópico, a moralidade está de acordo com o narrado e não, necessariamente, como se apresenta em Esopo³. Essa marca é fundamental para aquilo que estamos chamando de presença de autor que vai traçar uma linha íntegra de interpretação, diferentemente do que ocorre com as

² “E o que não espera poder tratar com brilho, ele o deixa.”

³ Falamos Esopo, porque foi o autor em quem nos detivemos. La Fontaine também busca fábulas de Fedro.

fábulas de Esopo, que, como vimos, são anônimas e recolhidas por escolas filosóficas que lhes atribuíram as moralidades que hoje conhecemos. Em La Fontaine, as moralidades não se contradizem, pois descendem de um único autor que não se deixou levar pela tradição e guiou-se pelo seu próprio pensamento (“Foi o que fiz com respeito a certas moralidades nas quais não acredito muito”);

3 – a presença tanto de promítio (moralidade antes da narração) quanto de epimítio (moralidade depois da narração);

4 – a presença de animais, homens e plantas. Realmente esses são os personagens das fábulas de La Fontaine, mas não são os únicos; acrescentam-se ainda deuses e seres inanimados. O maior número, porém, é de “só animais”, “só homens” e “animais e homens”, que mais adiante está detalhado.

5 – a preocupação com o leitor (preocupação em agradar ao público).

O levantamento completo das fábulas de La Fontaine encontra-se no apêndice B; aqui apresentamos os dados gerais já tabulados. No levantamento das fábulas de Esopo, usamos apenas o critério “personagens”, todavia, para La Fontaine, sentimos a necessidade de um detalhamento maior e escolhemos os seguintes critérios:

- Personagens (mantivemos os mesmos tipos propostos para Esopo – “só animais”, “só homens”, “só deuses”, “só seres inanimados”, “só plantas”, “animais e homens”, “animais e deuses”, “animais e seres inanimados”, “animais e plantas”, “homens e deuses”, “homens e seres inanimados”, “homens e plantas”, “deuses e seres inanimados”, “deuses e plantas”, “seres inanimados e plantas”);
- Correspondência com fábulas de Esopo; e
- Tamanho da fábula.

Cada um desses critérios foi aplicado a cada fábula. Como La Fontaine possui doze livros de fábulas, mantivemos essa organização, que nos possibilitou chegar a importantes conclusões, a partir do cruzamento de informações. São a essas informações a que, agora, passamos, de acordo com a ordem acima apresentada.

- Personagens

Mantivemos a tipologia de personagens usada para as fábulas de Esopo, a qual se mostrou bastante operacional. Encontramos praticamente a mesma distribuição das fábulas de Esopo com a predominância de “só animais”, “só homens” e “animais e homens”, que totalizam 203 das 240 fábulas de La Fontaine. A distribuição por tipo ficou assim:

- Só animais: 109
- Só homens: 58
- Animais e homens: 36
- Homens e deuses: 11
- Outro tipo: 10
- Animais e deuses: 7
- Só deuses: 5
- Só seres inanimados: 2
- Só plantas: 1
- Homens e plantas: 1

A categoria “outro tipo” mostrou-se diferente da de Esopo. Lá, foi usada para duas fábulas cujos personagens eram partes de um corpo (“A cauda e o corpo da serpente” e “O estômago e os pés”). Aqui, encontramos duas fábulas correspondentes àquelas e encontramos, também, outras em que aparecem mais de dois tipos de personagens na mesma fábula. Por exemplo, em “Os companheiros de Ulisses”, é narrada a conhecida passagem da *Odisséia*, quando os companheiros de Ulisses são metamorfoseados em animais por Circe. Na fábula, Ulisses quer que seus companheiros voltem a ser homens ao que Circe tem dúvidas se quererão realmente. Aquele, então, sai a perguntar-lhes, mas nenhum deles quer voltar a sua condição humana novamente. Nesta fábula, aparecem “homens, animais e deuses”, categoria de que não dispúnhamos, mas que não sentimos falta por serem poucos os exemplares.

Nessa mesma categoria (“outro tipo”), encontramos a fábula “O parto da montanha” (liv. V, fáb. X), em que aparecem “homens, a montanha e animais” (a montanha dá a luz a um rato), também sem correspondente na nossa tipologia. Encontramos, ainda, a fábula “A gota e a aranha” (liv. III, fáb. VIII), cujos personagens são “animais, homens e uma doença”. De qualquer forma, essa categoria serviu para enquadrarmos, em geral, fábulas que possuem mais de dois tipos ou outro tipo de personagens.

As categorias envolvendo tanto “seres inanimados” quanto “plantas” não se mostraram operacionais: das nove tipologias possíveis⁴, apenas três tiveram manifestações, totalizando somente quatro ocorrências.

Não julgamos pertinente à nossa intenção de estudar o gênero fábula o cruzamento do critério “personagens” com os demais. Especificamente com este

critério queremos demonstrar que há categorias mais privilegiadas para ocorrência em uma fábula, mostrando, com isso, uma espécie de exigência da própria estrutura fabular, que, agora, vamos começar a detalhar.

Além do que expusemos sobre os personagens no capítulo dedicado à fábula, com o levantamento exaustivo de Esopo e de La Fontaine, percebemos que os tipos “só animais”, “só homens” e “animais e homens” (nesta ordem) são os mais esperados, totalizando 80% das fábulas de cada de cada autor aproximadamente⁵. Para citar Vossler (1947, p. 79), com cujo pensamento concordamos:

Para dizê-lo em poucas palavras: tudo parece indicar que a experiência que fez de La Fontaine o poeta dos animais foi uma experiência mais literária do que uma experiência da natureza. Nosso autor chegou aos animais através das fábulas e não do contrário, ou em menor medida, dos animais às fábulas (trad. nossa).

Detalhando um pouco mais o que queremos dizer: se, para o caso de Esopo, a discussão acerca da influência do pensamento mítico pode ter relevância, para La Fontaine não. Se houve alguma relação entre pensamento arcaico e as fábulas, apontada pelos mitólogos, o mesmo argumento não é suficiente para explicar a continuidade da presença de animais em fábulas posterior ao longo da História da Literatura Ocidental. Acreditamos que essa presença deva-se à especificidade do próprio gênero, àquilo que é chamado pela Estética da Recepção de “horizonte de expectativa”. A partir de tal perspectiva, existem determinadas características já esperadas pelo leitor de acordo com o gênero. Assim, o autor trabalha com essas características, a fim de apresentar ou frustrar a expectativa de seu leitor.

Umberto Eco (1997, p. 81) usa um termo que julgamos muito apropriado para o nosso estudo, o “acordo ficcional”:

⁴ São elas: “só seres inanimados”, “só plantas”, “homens e plantas”, “homens e seres inanimados”, “animais e seres inanimados”, “animais e plantas”, “deuses e seres inanimados”, “deuses e plantas” e

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (os grifos estão no original).

Portanto, segundo esse acordo ficcional, o leitor aceita como natural a presença de animais agindo como se fossem homens nas fábulas. Aliás, é isso que ele espera, além da presença dos próprios homens. Ainda segundo Eco (1997, p. 22 ss e p. 81), esse é o leitor-modelo esperado pelo autor-modelo: um leitor que conhece esse acordo ficcional.

Nem sempre, porém, a fábula teve leitores-modelo; já houve leitores que cobraram mais razoabilidade do gênero. O caso mais conhecido talvez seja de Rousseau que em seu *Emílio* (apud JESUALDO, 1978, p. 145-149) faz a análise da fábula “El cuervo y el zorro”, de Samaniego (fábula correspondente à “O corvo e a raposa”, de La Fontaine, na qual a raposa, por bajulação, faz o corvo “cantar”, deixando cair o seu queijo, para a felicidade da raposa). Entre os numerosos argumentos ali expostos, selecionamos a passagem em o autor discute se os corvos e as raposas comem queijo:

Como pode um corvo ter no bico um queijo sem deixá-lo cair? Os corvos comem queijo? São essas as lições de história natural que são dadas a seus filhos? Não nos devemos afastar nunca da verdade.

(...)

Que perfume se evola desse queijo, capaz de espalhar-se do ramo da árvore à toca da raposa! Ela gosta de queijo? As raposas fariam pequeno estrago nos galinheiros, se não os freqüentassem mais que às leitárias (apud JESUALDO, 1978, p. 146-147).

Como vemos, Rousseau não aceitou o acordo ficcional e cobrou de cada personagem que agisse conforme os caracteres que lhes são próprios e não de acordo com o melhor arranjo da trama.

“seres inanimados e plantas”.

⁵ Para Esopo 79% e para La Fontaine 84%.

Consideramos que, por enquanto, é suficiente o que expusemos sobre os personagens. Passemos, agora, a outro dos critérios de classificação usados para as fábulas de La Fontaine e sua relação com a estrutura fabular.

- Correspondência com fábulas de Esopo

A utilização deste critério nos auxiliou a dissipar uma primeira impressão que se pode ter das fábulas de La Fontaine: de que elas seriam baseadas em Esopo. Pelo menos já chegamos a ter tal impressão. O levantamento demonstrou que a maioria das fábulas de La Fontaine contém temas não-esópicos, ou seja, sem correspondentes em Esopo. La Fontaine diz, em seus prefácios, basear-se também em Fedro e em Pilpay, porém não chegamos a fazer um levantamento dos textos desses autores. Os números são os seguintes:

Fábulas com temas esópicos: 96

Fábulas com temas não-esópicos: 144

Novamente, aqui, encontramos uma espécie de comprovação da estrutura fabular, pois, mesmo tratando de temas não-esópicos, La Fontaine mantém a mesma estrutura e chegamos, muitas vezes, a pensar que a fábula era uma retomada de uma de Esopo. Ou seja, existe uma estrutura subjacente a qual La Fontaine manipulou para chegar a tal efeito. Por exemplo a fábula “O asno e seus donos” (liv. IV, fáb. XI) tem características semelhantes à fábula esópica “As rãs que queriam um rei”. Nos dois casos, os personagens descontentes apelam para que os

deuses lhes ajudem e os deuses atendem seus pedidos, mas, depois, os reclamantes querem voltar para as suas antigas condições.

As rãs que queriam um rei

Irritadas com a anarquia que reinava entre elas, as rãs enviaram uma delegação a Zeus: queriam um rei. Zeus viu como elas eram ingênuas. Jogou então um pedaço de madeira no açude dizendo-lhes que aquilo era seu rei. A princípio assustadas com o ruído, as rãs fugiram para a parte mais profunda do açude. Depois, como o pedaço de madeira permanecesse imóvel, elas voltaram à superfície e começaram a zombar do seu soberano a ponto de montar em suas costas.

Achando-se logradas, voltaram a Zeus e pediram um rei um pouco mais enérgico. Zeus então lhes enviou uma hidra que se lançou sobre elas e as devorou.

Mais vale ter como governante um bravo homem, embora lento, que um celerado que semeia o terror (ESOPO, 1997, p. 161).

O asno e seus donos

Queixava-se à Fortuna o asno de um verdureiro por ter de levantar-se antes de o sol raiar.

— “O próprio galo está domindo no poleiro, e eu já saí pra trabalhar! enquanto todos sonham, eu, morto de sono, estou levando o quê? Verduras ao mercado...”

— “Está bem: vou dar-te outro dono” — disse, penalizada, a Sorte, e lhe foi dado outro proprietário; agora um curtidor.

Os fardos tão pesados, e seu mau odor logo desanimaram o asno impertinente.

— “Prefiro retornar ao dono anterior. Quando a fome apertava, eu imediatamente virava a cabeça e pegava uma folha de couve que nada custava. Aqui, pelo contrário, só sobram para mim chicotadas...” A Sorte, clemente, por fim entregou-lhe a um carvoeiro.

Aí só melhorou o cheiro, aumentando a sujeira. Outra queixa ele fez. Irritou-se a Sorte: — “Ai de mim! Nem cem monarcas de uma vez me tomariam tanto tempo assim! E a sina dele não é essa, enfim?”

A Sorte tem razão: todo o mundo se queixa de sua condição; ninguém está contente com sua situação presente. Se por acaso Júpiter resolve e deixa o que tem de fazer, para a todos atender, há de por certo enlouquecer!

Se associarmos a este critério a ordem dos livros, verificaremos um domínio dessa estrutura fabular a ponto de os seis últimos livros totalizarem 97 fábulas com temas não-esópicos e apenas 19 com temas esópicos. Claro que tal análise também

se baseia na interpretação dos dados dos seis primeiros livros, que apresentam uma estrutura inversa, totalizando 77 fábulas com temas esópicos e 47 com temas não-esópicos. Vejamos a distribuição por livro:

Quadro 1: Distribuição dos temas nos livros de La Fontaine

LIVRO	FÁBULAS COM TEMA ESÓPICO	FÁBULAS COM TEMA NÃO-ESÓPICO
1	12	10
2	14	6
3	9	9
4	14	8
5	15	6
6	12	9
7	4	14
8	7	20
9	4	15
10	2	14
11	0	9
12	2	25

Acreditamos que essa preferência por temas não-esópicos deva-se ao esforço de originalidade, expresso já no Prefácio aos seus seis primeiros livros. No entanto, nos primeiros, predominam os temas esópicos. Somente nos seis últimos é que esse esforço tomará conta de todos os livros, mesmo que ele reconheça que muitos dos assuntos dessas fábulas foram tirados de Pilpay, mas não a forma.

Esse esforço de originalidade, que também podemos chamar de esforço de autoria, é a consciência do autor que sabe que não pode apenas copiar seus modelos, deve antes “emprestar maior variedade” a sua obra, caso contrário, nada faria, como La Fontaine mesmo o diz. Vejamos um trecho de “Advertência” (p. 17-18) (espécie de prefácio aos seus últimos livros):

Eis aqui uma segunda coleção de fábulas que ora apresento ao público. Julguei apropriado dar à maior parte destas um toque e um tom algo diverso dos que caracterizaram as primeiras, abordando novos assuntos e emprestando maior variedade a esta minha obra. Os temas mais conhecidos, que espalhei copiosamente nas duas primeiras partes deste trabalho, combinavam melhor com as criações de Esopo que com as presentes. Em relação a eles, fui mais comedido, visando a não correr o

risco de me tornar repetitivo, porquanto seu número não é infinito. Nesta intenção, foi necessário lançar mão de outros temas, ampliando as circunstâncias desses relatos, que ademais me pareciam estar a pedir um novo estilo. Por pouca que seja a atenção que lhes dispense o leitor, por certo irá reconhecer-se nessa ou naquela fábula; por isto, não me parece necessário expor aqui as razões que me levaram a escrevê-las, nem de onde extraí os assuntos que aqui abordo. Somente direi, por uma questão de reconhecimento, que devo a maior parte deles ao sábio indiano Pilpay, cujo livro já foi traduzido em todas as línguas. Tinham-no seus conterrâneos por um ancião bastante original com relação a Esopo, presumindo ser este, na realidade, o personagem escondido sob o nome de Locman, o sábio. Também de outras fontes recolhi interessantes temas. Finalmente, procurei dotar estas duas últimas partes de toda a diversidade de que fui capaz.

La Fontaine reconhece o preço da tradição, mas não se deixa levar somente por ela: sente que é necessário dar a sua contribuição, tanto aumentando a sorte de assuntos tratados nas fábulas quanto lhes dando um novo estilo. Esse novo estilo é o que veremos logo abaixo.

Agrupamos em três tipos principais as mudanças estilísticas apresentadas nas fábulas de La Fontaine. Esses grupos não significam características isoladas, podendo uma fábula conter uma, mais de uma ou nenhuma delas. A fim de facilitar os desdobramentos seguintes, apresentamos esses tipos de mudanças:

I) na esfera do autor empírico

II) na esfera do narrador

- narrador explica a fábula
- narrador permite que os personagens falem
- narrador apresenta mais detalhes que as fábulas esópicas

III) na esfera temática

Um exemplo da primeira mudança é a já citada fábula “Os dois ratos, a raposa e o ovo” (liv. X, fáb. I), em que o autor se vale da fábula para defender seu ponto de vista, funcionando, assim, com um exemplo. Queremos apontar com essa fábula a presença do que Umberto Eco (1997) chama de autor empírico. Quem se manifesta nessa fábula é o autor empírico e não o narrador. Não vamos citar todos os

exemplos, porém há outras fábulas em que isso ocorre, como também não vamos citar os exemplos dos próximos casos.

Na esfera do narrador ocorreram as mudanças mais expressivas quando se comparam as fábulas de Esopo e de La Fontaine. Como vimos, em Esopo, o narrador é a figura dominante e são poucas as fábulas em que há diálogo; quando há, são extremamente curtos e quase sempre não passam de dois. Depois da narração, segue a moralidade que funciona praticamente como um provérbio que pode se aplicado a várias situações, inclusive à fábula em questão.

Não há em Esopo uma fábula como “O homem e sua imagem” (liv. I, fáb. XI), de La Fontaine, já citada, em que o narrador explica o significado dos elementos ali presentes. Ele explica a sua própria alegoria. Queremos citar mais um exemplo desse tipo de situação: a fábula “Os ladrões e o asno” (liv. I, fáb. XIII):

Os ladrões e o asno

Por um asno roubado, dois ladrões brigavam.
Um queria guardá-lo; outro achava mais certo
vendê-lo, e por isso trocavam
socos e pontapés. Nem viram, ali perto,
um terceiro ladrão, escapando com o burro,
sem dar ou levar um só murro...

O asno seria certa província distante,
pela qual lutam, neste instante,
o príncipe da Hungria, o Turco e o Transilvano.
Em vez de dois são três: é muito pano
para pouca roupa. Assim, a nenhum desses três
cabará a tal província, até que chegue a vez
de surgir de algum lugar um quarto elemento,
e então: adeus, jumento!

A parte final não é uma moralidade. Parece que somente uma moralidade não garantiria que o leitor-modelo lesse aquilo que é desejado pelo autor empírico, que se vê obrigado a interferir como próprio autor, ou como narrador. Já vimos que uma das preocupações de La Fontaine era com o seu público. Talvez ele desconfiasse de não encontrar leitores-modelo.

Para as outras duas mudanças quanto à esfera do narrador, selecionamos o mesmo exemplo: “O leão apaixonado e o camponês” de Esopo e “O leão amoroso” de La Fontaine. A primeira mudança é a permissão para os personagens falarem. Eles, em geral, continuam monovocais, pois não têm consciência do seu mundo, que fica na esfera do narrador. A segunda característica é apresentar mais detalhes, a fim de ressaltar os caracteres de cada personagem.

O leão apaixonado

Um leão se apaixonou pela filha de um camponês e a pediu em casamento. Como não queria dar sua filha a um animal selvagem a quem temia dizer não, o camponês imaginou o seguinte. Declarou ao leão, que o pressionava insistentemente, que o considerava digno de casar com sua filha. Ele lhe daria sob uma condição: que arrancasse os dentes e aparasse as garras, pois isso a assustava. O leão aceitou a proposta facilmente: estava apaixonado. Mas, em troca, conseguiu apenas o desprezo do camponês, pois, quando voltou, foi expulso a pauladas.

Se, ao confiar em alguém, renuncias a tuas prerrogativas, tu te tornas presa fácil para os que até então te temiam (ESOPO, 1997, p. 113).

O leão amoroso

A Mademoiselle de Sévigné

Sévigné, beleza invulgar
que serve de modelo às Graças:
desta fábula não desfaças,
por mais que possam estranhar
que um leão, animal terrível,
dome seu gênio irascível,
e se transforme, de repente,
num gatinho manso e inocente!
E tudo por causa do amor,
esse indecifrável senhor
de nossas ações! É feliz
quem escapa de seus ardis.
Se te causa aborrecimento
este assunto, que sirva então,
a fábula que te apresento,
como um preito de gratidão,
afeto e reconhecimento.

No tempo em que os bichos falavam,
quase todos ambicionavam
entrar para o convívio humano.
Não há por que julgar insano
tal anseio, pois cada qual
acalentava esse seu plano
com base em mérito real,
que o tornaria quase igual
a nós: força, astúcia, decência
e outros predicados que tais.
Mas vamos à história, sem mais.

Um leão de nobre ascendência,
 num prado viu, entre aos zagais,
 uma pastora, e apaixonou-se.
 Não esperou nem um momento:
 pediu-a em casamento.
 O pai da jovem assustou-se,
 mas como negar tal pedido?
 Ademais, o fruto proibido
 sabe melhor ao paladar;
 recusando um tal pretendente
 cabeludo, airoso e valente,
 podia o pai precipitar
 um casamento clandestino.
 Assim pensando, o pai, ladino,
 lhe respondeu: — “Ter-te por genro
 me agrada, mas como evitar
 que tu abrases, sem machucar,
 aquele corpinho tão tenro?
 Corta as garras e as mantém rentes
 às patas, e lima teus dentes,
 de modo que teus beijos sejam
 mais delicados, e os abraços
 não causem dores ou inchaços.
 Isso é o que as donzelas desejam”.
 O leão tudo consentiu,
 tão cego o deixara a paixão.
 Sem garras ou dentes, se viu
 como um desarmado bastião.
 Um bando de cães cai-lhe em cima
 sem que ele oponha resistência.
 Ah, o amor! Quando se aproxima
 a sua vez, adeus prudência! (LA FONTAINE, 1989, liv. IV, fáb. I)

A esfera temática foi a mais difícil de caracterizar e preferimos citar alguns exemplos. Já apresentamos a fábula “Os dois ratos, a raposa e o ovo” em que é discutida a filosofia cartesiana, então em voga; a fábula “O rato que se retirou do mundo” (liv. VII, fáb. III) apresenta a contenda entre França e Holanda. Esses dois exemplos mostram temas ligados a questões de época, assim como a já citada “Os ladrões e o asno”. Há fábulas que tratam do próprio fazer poético, como abaixo citamos “Contra as pessoas difíceis de agradar” (liv. II, fáb. I). Além de existirem as que mudam o sentido esópico, como em “O cisne e o cozinheiro” (liv. III, fáb. XII), também abaixo transcrita:

Contra as pessoas difíceis de agradar

Se, ao nascer, eu tivesse recebido os dons
 que Calíope reserva a tão poucos mortais,

poderia engendrar mil relatos, tão bons
 como os que fez Esopo: criações geniais.
 Porém, como não fui do Parnaso escolhido,
 tomo dessas ficções e lhes ponho ornamento.
 Se melhores não ficam, que fazer? Lamento,
 mas deixo tal mister para alguém mais sabido.
 Tentando dar um toque mais atual ao conto,
 fiz o lobo falar, e o cordeiro, de pronto,
 responder. Também dei às plantas, mudas antes,
 o dom de se tornarem seres bem falantes.
 Não é maravilhoso ter-se um tal poder?
 “Por certo, são palavras belas”
 (ouço os críticos a dizer).
 “Será que as hão de merecer
 histórias infantis, ridículas balelas?”
 Lá vai: Resistiu Tróia, dentro das muralhas,
 a dez anos de guerra. Os gregos, já casados,
 depois de mais de cem batalhas,
 pensavam desistir de tomar a cidade,
 quando inventou Minerva, com sagacidade,
 um stratagema fantástico,
 que iria permitir tomar, de modo drástico,
 a cidade sitiada: um enorme cavalo,
 posto onde podia avistá-lo
 a sentinela alerta; em seu ventre, porém,
 escondiam-se os gregos, chefiados — por quem? —
 por Ulisses, o sábio, por Ajax, o audaz,
 por Diomedes, sem medo. E assim
 caiu Tróia num dia. “As frases não são más,”
 diz um censor qualquer, “mas custam a ter fim:
 haja fôlego! De outro lado,
 é mais fácil acreditar
 numa raposa a bajular,
 que num cavalo desses, tão exagerado!
 De mais, esse elevado estilo não te assenta.”
 Um tom abaixo, então. Amarilis, ciumenta,
 sonhava com Alcipes, sem quaisquer receios
 de que as testemunhas desses devaneios
 fossem outras que o cão e os carneiros. Contudo, a espreitar, num
 salgueiro, Tarciso ouviu tudo.
 — “Zéfiro” — ela diz, suplicante —,
 “faz escutar-me o meu amante.”
 Eis que o censor reaparece
 e me interrompe neste instante.
 “Esse final não obedece
 às regras da boa Poesia.
 Os dois últimos versos têm de ser refeitos.”
 Esse censor bem que podia parar de procurar defeitos.
 Como ele, tantos descontentes
 a tudo fazem restrição!
 Infelizes dos exigentes
 que em nada acham satisfação (LA FONTAINE, 1989, liv. II, fáb. I).

A morte e o cisne

A lenda é bem conhecida: quando estão morrendo, os cisnes cantam. Ora, um homem encontrou um cisne que estava à venda. Disseram-lhe que era um animal que cantava muito bem. Ele então o comprou. Um dia, ao dar uma festa, pediu que trouxessem o cisne para que ele cantasse. Mas a ave ficou calada. No entanto, algum tempo depois, sentido a morte se

aproximar, ele entoou um canto fúnebre. Quando o dono o ouviu cantar assim, disse-lhe:

— Se só cantas no momento de morrer, fui bem idiota naquele dia ao te pedir para cantar em vez de te matar.

Às vezes somos obrigados a agradar mesmo contra nossa vontade (ESOPO, 1997, p.116).

O cisne o cozinheiro

No quintal de uma mansão
em que havia criação
de patos e de outras aves,
viviam um marreco e um cisne, destinados
cada qual a seu fim. Não lhes havendo entraves,
viviam lado a lado, sem medo ou cuidados,
mergulhando no tanque, explorando os recantos,
satisfeitos da vida e orgulhosos de si.
Um dia, o cozinheiro que morava ali,
e que tinha por hábito, nos dias santos
(e nos outros também), tomar um copo ou dois,
tomou uns três ou quatro, e achou que era adequado
fazer, para o jantar, um bom marreco assado.
Mesmo tonto, não quis deixar para depois.
Porém, por obra e graça do caneco,
Pensou que o cisne era o marreco
e por um triz o esgana. A sorte é que escutou
o lamento mavioso do cisne, e exclamou:
— “Quase estraguei essa garganta!”

Para certos perigos, grito não adianta:
então, fala macio e canta (LA FONTAINE, 1989, liv. III, fáb. XII).

Depois dessas informações, podemos nos perguntar: O que tudo isso significa? Qual a importância disso para a fábula? Nós nos fizemos essas perguntas e voltamos a Esopo, a fim de entender o que há de comum e de diferente entre esses autores que cultivaram o mesmo gênero; a fim de perceber em que o gênero avançou.

Nossas análises apontam para aquilo que expusemos em Esopo. Neste, encontramos *mythos* e *logos* de mãos dadas numa indiferenciação. Em La Fontaine percebemos isso nas fábulas dos primeiros livros, em oposição ao predomínio do *logos* nos últimos. *Logos* esse com o sentido de “palavra” (pois tanto o narrador quanto os personagens têm mais presença), como de “argumento” (pois há uma defesa de um ponto de vista, ou, pelo menos, uma maior caracterização dos personagens).

La Fontaine está no século das luzes. Descartes atingiu seu auge e, com ele, a razão. Era de bom tom discutir acerca da filosofia. Na verdade, era prova de cultura demonstrar que se estava a par das últimas investigações. Esse espírito foi associado às fábulas pelo poeta, fazendo com que se sobressaísse o último dos critérios usados na nossa análise.

- Tamanho das fábulas

Por tamanho não queremos dizer estritamente extensão, mas modificações estilísticas que acarretaram um aumento no tamanho das fábulas de La Fontaine, quando comparadas com as de Esopo. Classificamos as fábulas de La Fontaine em três tamanhos: P (pequena) para fábulas que contivessem aproximadamente 20 versos; M (média) para aquelas com aproximadamente 40 versos; e G (grande) para fábulas com mais de 40 versos. Ressaltamos que não fizemos a contagem de cada uma das 240 fábulas; fizemos sim uma avaliação visual das mesmas.

Claro que as mudanças que elencamos acima exigem mais versos para poderem ser levadas a cabo. Como estamos defendendo, essas mudanças foram graduais. Assim, temos para os primeiros seis livros 50 fábulas P; 48 M; e 26 G. Observamos uma predominância de fábulas P e M, assim como de temas esópicos. A situação inverte-se nos seis últimos livros com 9 fábulas P; 44 M; e 63 G. a distribuição por livro encontra-se abaixo:

Quadro 2: Distribuição dos tamanhos das fábulas nos livros de La Fontaine:

LIVRO	fábulas P	fábulas M	fábulas G
1	10	10	2
2	6	10	4
3	6	8	4
4	6	6	10
5	14	5	2
6	8	9	4
7	0	8	10
8	1	9	17
9	3	12	4
10	0	7	9
11	0	0	9
12	5	8	14

Encontramos, aqui, novamente, o mesmo que no critério anterior: um domínio da forma que permite ao autor criar a sua própria fábula. Isso também é *logos*, já que exige do autor o estudo da sua própria obra e o estabelecimento de objetivos a atingir. Em La Fontaine, concretiza-se, portanto, a passagem do *mythos* ao *logos*.

CONCLUSÃO

Ao longo do presente trabalho, procuramos mostrar que a fábula é um gênero literário individualizado, cujos momentos marcantes, em seu processo evolutivo, podem ser identificados, a partir da perspectiva teórica aqui adotada, como a “passagem do *mythos* ao *logos*”. Foram identificadas também as alterações na estrutura fabular ao longo de sua história. Aqui, na conclusão, vamos retomar a linha principal do argumento, ou seja, a passagem do *mythos* ao *logos*, da qual foram derivadas as alterações estruturais.

No capítulo dedicado à fábula, abordamos a sua origem como estando ligada à ritualística grega, metricamente marcada pelo iambo de Arquíloco e intimamente associada às festas populares em honra aos deuses. Essa ligação permitiu que estabelecêssemos relações com as características do conceito de carnaval de Bakhtin. A transposição do carnaval para a literatura é chamada pelo autor russo de carnavalização. Ao entendermos que, na sua origem, a fábula está ligada a uma cultura carnavalizada, acreditamos que ela é um dos gêneros do campo sério-cômico, ainda de acordo com Bakhtin (1997), campo esse em que as barreiras entre o que é sério e o que é cômico desfazem-se, tornando impossível uma interpretação absoluta, única. Essa marca da fábula como um gênero sério-cômico é de fundamental importância para o estudo da fábula, pois, amiúde, ela é considerada apenas um gênero moralizante e pedagógico. A partir da análise que fazemos, reivindicamos uma leitura relativizada, uma leitura que não busque um sentido único,

mas que trabalhe com as múltiplas possibilidades de interpretação de um mesmo texto fabular.

Além de conhecer a *archaica* do gênero, pensamos ser necessário conhecer como ela atualiza-se ao longo de sua história e como um autor, no caso La Fontaine, vale-se da *archaica* para escrever sua obra. Para tanto, acreditamos que dois dos autores mais importantes para o estudo da fábula sejam Esopo (mesmo sabendo que é uma figura lendária) e La Fontaine, pois, no primeiro, encontramos as características mais antigas e, no segundo, uma atualização.

De acordo com a tradição, na Grécia antiga, a fábula apresentava uma indiferenciação entre *mythos* e *logos*, expressa tanto na narração quanto na moralidade. Existem narrações nas quais transparecem explicações míticas para aquelas coisas que os gregos não tinham muita clareza do porquê da existência e da ocorrência, como as citadas “Os dois sacos” (no capítulo “Fábula”) “Guerra e Violência” (no capítulo “Esopo”). Ao lado dessas, existem outras que expressam uma relação lógica com aquelas mesmas coisas, como as fábulas “O médico e o doente” (no capítulo “La Fontaine”) e o “O homem e o leão” (no capítulo “Esopo”). Nas moralidades, a indiferenciação aparece no uso indistinto de *mythos* e *logos* no começo dos epimítios.

Essa indiferenciação não é dissociada do contexto em que surgem as fábulas. Popularmente, *mythos* e *logos* têm a mesma significação comum de “palavra” e “narração”. Só a partir da filosofia pré-socrática é que *logos* é associado mais à racionalidade, daí derivando “lógica”, enquanto que *mythos* permanece associado à narração. A lógica pré-socrática, muito diferente da aristotélica, é uma espécie de primeira tentativa de explicação da natureza diferente da que fazia a mitologia. As fábulas esópicas inserem-se nesse contexto em que as duas explicações (mítica e

lógica) convivem pacificamente. Só as camadas mais aristocráticas passam a ter acesso à filosofia posterior a Sócrates, por sua vez as camadas populares continuaram a reproduzir oralmente as fábulas, expressando um conhecimento mais próximo àquilo que podiam observar.

Outro momento importante na passagem do *mythos* ao *logos* é o estabelecimento da estrutura fabular pela qual hoje é conhecida. Na Grécia antiga, a fábula não era composta de narração e moralidade. Só a partir do período helenístico, mais precisamente no século II d.C., é que as fábulas começaram a ganhar moralidades, de acordo com a escola filosófica ou retórica que fez a recolha ou foi responsável pela criação delas, datando dessa época as fábulas esópicas tais como hoje são conhecidas.

Assinalamos como o terceiro momento marcante dessa passagem a obra de La Fontaine. O *logos*, na obra do poeta francês, é expresso pelo que podemos chamar de empenho de autoria, desenvolvido ao longo dos doze livros de fábulas que compõem sua obra mais conhecida. Os livros podem ser divididos em duas partes com características distintas. Nos seis primeiros livros, tema e forma estão baseados no modelo esópico; ainda que tenha atualizado algumas moralidades com as quais não concordava. Porém, nos seis últimos livros é que o autor demonstra maior atualização da *archaica* do gênero, apresentando maior variedade de temas e de forma na busca de uma obra singular. Segundo o próprio La Fontaine, se não tivesse emprestado maior variedade a sua obra, nada teria feito, pois as fábulas são textos conhecidos por todos.

La Fontaine vive no Século das Luzes, no Século de Ouro da Literatura Francesa. Convive com La Rochefoucauld, Molière, Racine e Boileau. Descartes já havia morrido, mas suas obras continuavam repercutindo no pensamento da época.

É uma época de predomínio da razão e La Fontaine expressou esse momento em sua obra de diversas maneiras. Na esfera temática, tratou das disputas territoriais, escreveu sobre outras obras da época (como das de Descartes e de La Rochefoucauld), sobre o fazer poético, além de alterar algumas moralidades esópicas. Na esfera do autor-modelo, deu a conhecer as suas próprias opiniões, a partir de intromissões na narrativa, fora da esfera do narrador. Todavia, as mudanças mais acentuadas dão-se na esfera do narrador, que caracteriza melhor os personagens, até permitindo que falem mais, e que explica algumas fábulas. Tais mudanças, obviamente, acarretaram alterações na estrutura fabular que precisou estender-se, ultrapassando as medidas das fábulas esópicas.

Estamos afirmando que a passagem do *mythos* ao *logos* atinge seu desenvolvimento em La Fontaine. Certamente, tal traço evidencia-se melhor nos seis últimos livros com o maior empenho de autoria. Dizer isso significa que a fábula posterior a La Fontaine inclui tais mudanças, caso contrário não seria um estudo de gênero, que foram incorporadas ao gênero, tendo contribuído para isso a criação do poeta francês. Não fizemos um levantamento pormenorizado das fábulas posteriores, entretanto percebemos que as mudanças empreendidas por La Fontaine foram realmente incorporadas ao gênero. Como fizemos ao longo do trabalho, apresentaremos alguns exemplos para ilustrar nossa análise.

Monteiro Lobato, reconhecido autor brasileiro, publicou suas *Fábulas* (1983), na primeira metade do século XX. Nessa sua obra, ocorre algo muito singular: não é só uma reunião de fábulas; elas são narradas por Dona Benta aos demais personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Há, portanto, para cada fábula, a narração, a moralidade e o comentário dos personagens do Sítio referentes à mesma. Entendemos essa moldura como um esforço de autoria, pois, além de dar

uniformidade a sua obra *Fábulas*, elas passam a integrar a sua obra maior, perfazendo as que ficaram conhecidas como as *Obras infantis* de Monteiro Lobato.

Millôr Fernandes, conhecido autor e tradutor brasileiro, publicou suas fábulas, primeiramente, em revistas como *O pasquim*, *O cruzeiro* e *Veja* ao longo das décadas de 60, 70 e 80; posteriormente, publicou-as em três livros: *Fábulas fabulosas* (s.d.), *Novas fábulas fabulosas* (1978) e *Eros uma vez* (s.d)¹. Poucas são as fábulas que retomam temas esópicos e, quando ocorrem, é proposta uma nova interpretação para a mesma, em geral, expressa pela moralidade, como o fez La Fontaine e também Monteiro Lobato. Como as fábulas de La Fontaine, as de Millôr Fernandes também tratam de temas da sociedade da época (como corrupção, inflação, miséria, obras faraônicas entre outros) e apresentam as mesmas alterações na esfera do narrador (maior caracterização dos personagens, mais falas dos mesmos e intromissão na narração). Estruturalmente, os textos de Millôr Fernandes também têm singularidades, como a presença de notas de rodapé e a presença de uma moral e de uma submoral em algumas fábulas, o que creditamos ao esforço de autoria. Com essas marcas, freqüentemente, o narrador (e em alguns casos, o autor) sinaliza ao leitor a possibilidade de uma outra leitura, exigindo maior participação do mesmo.

Para demonstrar nossas afirmações, escolhemos uma fábula presente tanto em Monteiro Lobato quanto em Millôr Fernandes: a conhecida “A raposa e as uvas”, porém, antes, faremos um comentário dessa mesma fábula presente também em Esopo e em La Fontaine.

“A raposa e as uvas” de Esopo mostra uma raposa com fome, tentando pegar um cacho de uvas e afastando-se depois da tentativa frustrada, alegando estarem

¹ Em 2003, foi lançado um outro livro de fábulas, *Cem fábulas fabulosas*, que não tivemos oportunidade de analisar para este trabalho.

verdes. A moralidade de Esopo é “O homem que culpa as circunstâncias fracassa e não vê que o incapaz é ele mesmo” (ESOPO, 1997, p. 133). A fábula de La Fontaine vale a pena ser conhecida devido as suas ênfases à astúcia e à fome da raposa, de um lado, e à altura e à madureza das uvas, de outro. Com essas ênfases, o autor apresenta um quadro onde toda esperteza e fome da raposa não são suficientes para apanhar o objeto do desejo. Uma raposa esperta não pode se deixar vencer por um cacho de uvas, a última palavra é sua e tenta evidenciar uma decisão sua e não um acaso da natureza. A intervenção do narrador evidencia que talvez essa fosse a melhor atitude da raposa, pois “adiantaria se chorasse?” Posição bem diferente é dada pela moralidade da fábula de Esopo, porque a raposa, não reconhecendo a sua incapacidade, não consegue ver seu fracasso: a culpa é das circunstâncias, não sua. Vamos á fábula de La Fontaine.

A raposa e as uvas

Certa raposa astuta, normanda ou gascã,
quase morta de fome, sem eira nem beira,
andando à caça, de manhã,
passou por uma alta parreira
carregada de cachos de uvas bem maduras.
Altas demais — não houve impasse:
“Estão verdes... já vi que são azedas, duras...”
Adiantaria se chorasse? (LA FONTAINE, 1989, liv. III, fáb. XI).

Passemos, agora, à leitura das atualizações de Monteiro Lobato e de Millôr Fernandes.

A raposa e as uvas

Certa raposa esfaimada encontrou uma parreira carregadinha de lindos cachos maduros, coisa de fazer vir água à boca. Mas tão altos que nem pulando.
O matreiro bicho torceu o focinho.
— Estão verdes — murmurou. — Uvas verdes, só para cachorro.
E foi-se.
Nisto deu o vento e uma folha caiu.
A raposa ouvindo o barulhinho voltou depressa e pôs a farejar...

Quem desdenha quer comprar (LOBATO, 1983, p.48).

A fábula de Monteiro Lobato apresenta um enredo praticamente igual à de La Fontaine, até quando da declaração de que as uvas estão verdes. Lobato, ao acrescentar mais um episódio à fábula (o vento ter derrubado uma folha, fazendo com que a raposa voltasse), dá mais ênfase à moralidade, deixando claro o desejo da raposa, embora as suas palavras tenham sido de desdém. O comentário dos personagens do Sítio traz uma aplicação prática para a fábula, reafirmando a interpretação dada pela moralidade; algo muito diverso, no nosso entender, das de Esopo e de La Fontaine.

Vejamos, agora, a fábula de Millôr Fernandes:

A raposa e as uvas

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu de areal de deserto e caiu na sombra deliciosa de parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas maravilhosas, 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 os 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, esticou a pata e ... conseguiu! Com avidez colocou na boca quase o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente as uvas estavam muito verdes!

Moral: A frustração é uma forma de julgamento tão boa como qualquer outra (MILLÔR FERNANDES. *Fábulas fabulosas*, s.d., p.127).

A fábula de Millôr apresenta um enredo diferente das três anteriores. Aqui são ressaltadas as dificuldades e as tentativas para pegar as uvas. Esta é a única fábula, das quatro analisadas, em que a raposa consegue comer as uvas, constatando, contudo, que, realmente, "estavam muito verdes!" Entendemos que essa construção também valoriza a moralidade, visto que, mesmo alcançando as uvas, teve frustrado o seu objetivo por não conseguir comê-las. Certamente o texto de Millôr Fernandes mereceria mais atenção, todavia esta não foi a via proposta. Vamos integrar esse texto ao nosso argumento norteador.

Retomando o nosso argumento de que, ao longo de sua história, a fábula manifesta a passagem do *mythos* ao *logos*, os textos de Monteiro Lobato e de Millôr Fernandes seguem os caminhos iniciados por La Fontaine. Não estamos dizendo que eles nada fizeram de diferente deste. Estamos afirmando que fizeram o que o próprio La Fontaine declarou a respeito de suas fábulas: sendo as fábulas conhecidas por todos, é preciso dar-lhes alguma cor especial. Cada autor, a seu modo, coloriu a sua obra.

Em termos teóricos, podemos dizer que cada autor, conhecedor da *archaica* e do horizonte de expectativas do gênero, manipulou-os de acordo com a sua interpretação da tradição da fábula. A *archaica* da fábula revela que ela pode ser incluída entre os gêneros sério-cômicos, logo baseada em uma cultura carnavalizada em que não existem interpretações absolutas, e, principalmente, em que a realidade é tratada diferentemente de preceitos, valores, dogmas e crenças defendidos em cada época. O horizonte de expectativas, que pode ser observado a partir da crítica literária, diz que a fábula é um gênero moralizante ou pedagógico.

As moralidades de “A raposa e as uvas” demonstram as atualizações que cada autor propôs à fábula. Não podemos precisar qual escola filosófica atribuiu aquela moralidade à fábula de Esopo, percebemos, no entanto, estar de acordo com o horizonte de expectativas esperado. A fábula de La Fontaine, ao não apresentar uma moralidade, deixa a questão em suspenso, ficando a cargo do leitor responder a pergunta proposta, com isso retoma-se a *archaica* e mantém-se a tradição². A moralidade de Lobato evidencia outra leitura da fábula: nem fracasso, nem abertura para maior participação do leitor, a raposa desdenha das uvas porque não consegue pegá-las. Lobato também atualiza a *archaica* ao apresentar aquela moralidade; pois ele sabe que a sua interpretação difere da dos demais autores. O mesmo

procedimento é adotado por Millôr Fernandes, pois, ao expor aquela moralidade, deixa claro que todas as formas de julgamento são boas até, quem sabe, não admitir a culpa ou desdenhar; valorizando o principal traço de um gênero carnalizado: a relatividade de interpretação. Com tal procedimento, Millôr frustra as expectativas de um leitor que espera encontrar na fábula um tom moralizante ou pedagógico.

Ao finalizar este trabalho, esperamos ter superado a definição comum de fábula apresentada na introdução, como um gênero narrativo, um pequeno conto ficcional, geralmente em versos, em que os animais são os personagens, e manifesta, em uma moral, uma intenção didática ou pseudodidática (DITL, 2003). Esperamos que este trabalho possa contribuir para futuras pesquisas sobre o gênero, a fim de se avançar nos limites do seu conhecimento.

Sabemos que há muito que pesquisar sobre as fábulas, a partir de outros enfoques, como, por exemplo, o estudo de um mesmo tema fabular em autores diferentes; o estudo das traduções; o estudo do próprio horizonte de expectativas do gênero, levando em consideração o ensino e a aprendizagem de fábulas. Fizemos o que nos pareceu pertinente a uma dissertação de mestrado. Os desdobramentos terão de ficar para trabalhos posteriores, pois, como diz Lobato (1983, p. 52) “Quanto maior a altura, maior o tombo...”³

² Manter a tradição no sentido de dar continuidade, de evoluir, de avançar.

³ Moral da fábula “O orgulhoso”, correspondente à “O caniço e a oliveira” de Esopo e à “O carvalho e o caniço” de La Fontaine.

BIBLIOGRAFIA

ADRADOS, Francisco. "Las colecciones de fábulas en la literatura griega de época helenística y romana". In LÓPEZ PÉRES, J. A. (ed.). *História de la literatura griega*. Madrid: Cátedra, 1988.

ADRADOS, Francisco. *Líricos griegos; elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1956.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Intr. trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BUCÓLICOS Y LÍRICOS GRIEGOS. Buenos Aires: El Ateneu, 1954.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 2.^a ed. São Paulo: Ática, 1992.

COLOMBI, Cesare. *A grande aventura do homem*. Vol III: Da sombra às luzes. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DESCARTES, René. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. "A significação das estruturas formulares dos epimítios da fábula esópica anônima". In *Clássica*. Vol. 5/6. São Paulo: SBEC, 1992/1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 2.^a reimpr. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, v.1, t.1.

ÉSOPE. *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. 4.^a ed. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

ESOPPO. *Fábulas*. Trad. Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GREVE, Marcel de. Allégorie. In GRASSIN, Jean-Marie (Dir.). *Dictionnaire international des terms littéraires = Dicionário internacional de termos literários*. 2003. Disponível em: <<http://www.ditl.info>>. Acesso em: 12 dez 2003.

GUAL, Carlos García et alli. *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos, 1985. Biblioteca Clássica Gredos.

HERÁCLITO. *Fragmentos*: origem do pensamento. Ed. bilíngüe com trad. intr. e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HESÍODO. *Os trabalhos e dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HORÁCIO. *Arte poética*. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

HORVILLE, Robert. *Histoire de la littérature française XVIIe*. Paris: Hatier, 1991.

INANA, Virgilio. *La literatura griega*. Trad. do Italiano Alberto S. Bianchi. Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1946.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 3ª ed. Trad. Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAMESON, Fredric. "Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um dia de cão* como filme político" (1977). Trad. Klauss Brandini Gerhardt. In _____. *As marcas do visível*. [Rio de Janeiro]: Graal, [1995?].

JESUALDO, Sosa. *A literatura infantil: um ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976

KIRK & RAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*. 3ª ed. Trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca et alli. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

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

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Vol. 1 e 2. Comentários de Lucílio Mariano Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1989.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. Guinsburg et alli. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LESKY, Albin. *História de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1985.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 33ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MALHADAS, Daisi; NEVES, Maria Helena de Moura. *Antologia de poetas gregos: de Homero a Píndaro*. São Paulo: UEP, 1976.

MANCINI, Augusto. *História da literatura grega no pensamento e na arte*. Vol. 1. Lisboa: Estúdios Coordenação, s. d.

MARTIN-GRANEL, Nicolas. Ironie. In GRASSIN, Jean-Marie (Dir.). *Dictionnaire international des terms littéraires = Dicionário internacional de termos literários*. 2003. Disponível em: <<http://www.ditl.info>>. Acesso em: 12 dez 2003.

MILLÔR FERNANDES. *Eros uma vez*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s.d.

MILLÔR FERNANDES. *Fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s.d.

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

MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Trad. Angela Gasperin. Brasília: UNB, 1996.

MÜLLER, Carlos Otrido. *História de la literatura griega hasta la época de Alejandro*. Buenos Aires: Americale, 1946.

MÜLLER, Max. *Mitologia comparada*. Barcelona: Vision Libros, s. d.

NESTLE, Wilhelm. *História de la literatura griega*. Trad. del Alemán Eustaquio Echaury. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1944.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 4ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. 2ª ed. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PIQUÉ, Jorge Ferro. Arcaísmo na tragédia: reconciliações religiosas na *Orestia* de Ésquilo. Disponível em <<http://www.humanas.ufpr.br/delin/classic/artigos/arcais.htm>>. Acesso em 05 mai 1999.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. In *Letras*, Curitiba, n. 32, 1983, p. 119-138.

ROBERT, Fernand. *A religião grega*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da cultura clássica*. 2 ed. Lisboa: C. G., 1967.

SANTOS, José Trindade. *Antes de Sócrates: introdução ao estudo da Filosofia Grega*. Lisboa: Gradiva, 1985.

SCHÖKEL, Luis Alonso. *História de la literatura griega e latina*. 4ª ed. Espanha: Sal Terrae, 1957.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito: de Homero até Luciano*. Lisboa: Edições 70, s.d.

SOUZA, Antonio Candido de Mello et alli. *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

STRATHERN, Paul. *Descartes em 90 minutos*. Trad. Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

STROHN, Paul. Fable. In GRASSIN, Jean-Marie (Dir.). *Dictionnaire international des terms littéraires = Dicionário internacional de termos literários*. 2003. Disponível em: <<http://www.ditl.info>>. Acesso em: 15 dez 2003.

VOSSLER, Carlos. *La Fontaine y sus fabulas*. 2ª ed. Trad. del Alemán Felipe González Vicén. Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina, 1947.

WEDGWOOD, C. V. *Richelieu e a monarquia francesa*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

YARZA, Iñaki. *História de la Filosofía Antigua*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1983.

APÊNDICES

Apêndice A: fábulas de Esopo

As fábulas estão organizadas em ordem alfabética de tipo de personagem e, depois, por ordem alfabética de título da fábula. Acrescentamos o número da página em que se encontra a fábula, a fim de facilitar a consulta.

FÁBULA	PÁG.	PERSONAGENS
A águia e o escaravelho	40	animais e deuses
A gata e Afrodite	7	animais e deuses
A gralha e os pássaros	36	animais e deuses
A serpente pisoteada	60	animais e deuses
As abelhas e Zeus	155	animais e deuses
As rãs que queriam um rei	161	animais e deuses
O camelo e Zeus	16	animais e deuses
O corvo e Hermes	111	animais e deuses
O leão, Prometeu e o elefante	52	animais e deuses
O Sol e as rãs	152	animais e deuses
Quando os asnos apelam para Zeus	70	animais e deuses
Zeus e a raposa	118	animais e deuses
Zeus e a serpente	163	animais e deuses
Zeus e a tartaruga	104	animais e deuses
A águia e seus dois donos	15	animais e homens
A águia, o gaio e o pastor	71	animais e homens
A andorinha e os pássaros	81	animais e homens
A cabra e o pastor	88	animais e homens
A cigarra e a formiga	171	animais e homens
A corça caolha	79	animais e homens
A corça e a vinha	47	animais e homens
A gralha e o corvo	170	animais e homens
A gralha fujona	89	animais e homens

A morte e o cisne	116	animais e homens
A pulga e o atleta	165	animais e homens
A pulga e o homem	129	animais e homens
A raposa e o lenhador	66	animais e homens
As vespas, as perdizes e o camponês	91	animais e homens
O arqueiro e o leão	172	animais e homens
O asno e a estátua de um deus	167	animais e homens
O asno e o cãozinho	63	animais e homens
O asno e o cavalo	159	animais e homens
O asno e o jardineiro	14	animais e homens
O asno e seu amo	79	animais e homens
O asno, o corvo e o lobo	47	animais e homens
O caçador	137	animais e homens
O caçador e a cegonha	53	animais e homens
O caçador e a cotovia esperta	33	animais e homens
O caçador e a perdiz	38	animais e homens
O caçador e a serpente	87	animais e homens
O camelo que dançava	40	animais e homens
O camelo visto pela primeira vez	60	animais e homens
O camponês e a águia	93	animais e homens
O camponês e a árvore	104	animais e homens
O camponês e a serpente congelada	162	animais e homens
O camponês e os cães	111	animais e homens
O cão e o chocalho	154	animais e homens
O cão e o jantar	145	animais e homens
O cavalo e o palafrenero	73	animais e homens
O cavalo e o soldado	25	animais e homens
O cavalo, o boi, o cão e o homem	93	animais e homens
O ferreiro e o cãozinho	56	animais e homens
O homem e a raposa	118	animais e homens
O homem e o leão	29	animais e homens
O homem que queria comprar um asno	100	animais e homens
O javali, o cavalo e o caçador	68	animais e homens
O lavrador e o lobo	134	animais e homens
O leão apaixonado e o camponês	113	animais e homens
O lobo e a velha	44	animais e homens
O lobo e o pastor	95	animais e homens
O macaco e os pescadores	35	animais e homens
O medroso e os corvos	67	animais e homens
O pastor e as cabras selvagens	168	animais e homens
O pastor e o cão	135	animais e homens
O pastor e o leão	18	animais e homens
O pastor e o lobinho	128	animais e homens
O pastor e o lobo	108	animais e homens
O pastor e os lobinhos	148	animais e homens

O pastor e seus carneiros	167	animais e homens
O pescador e o lambari	120	animais e homens
O rato do campo e o rato da cidade	50	animais e homens
O tordo	85	animais e homens
Os galos e a perdiz	41	animais e homens
Os ladrões e o galo	86	animais e homens
Os viajantes e a ursa	11	animais e homens
A raposa e a sarça	160	animais e plantas
O bode e a vinha	168	animais e plantas
A lima e a doninha	92	animais e seres inanimados
A víbora e a lima	42	animais e seres inanimados
Os bois e o eixo	10	animais e seres inanimados
O rio e o couro de boi	65	deuses e seres inanimados
A escrava e Afrodite	169	homens e deuses
Hermes e a Terra	80	homens e deuses
Hermes e o escultor	9	homens e deuses
Hermes e os artesãos	52	homens e deuses
Hermes e Tirésias	23	homens e deuses
O boiadeiro e Hércules	83	homens e deuses
O camponês e a Sorte	128	homens e deuses
O carro de Hermes e os árabes	92	homens e deuses
O depositário e o Juramento	96	homens e deuses
O homem de má fé	89	homens e deuses
O homem e o sátiro	99	homens e deuses
O homem mordido por uma formiga e Hermes	124	homens e deuses
O lenhador e Hermes	127	homens e deuses
O naufrago e o mar	74	homens e deuses
O semideus	153	homens e deuses
O velho e a morte	94	homens e deuses
O viajante e a verdade	32	homens e deuses
O viajante e o Destino	70	homens e deuses
Os seres humanos e Zeus	117	homens e deuses
Prometeu e os homens	113	homens e deuses
Querela inútil	82	homens e deuses
Zeus e o tonel de bens	112	homens e deuses
Zeus e os homens	134	homens e deuses
O bandido e a amoreira	138	homens e plantas
Os carvalhos e Zeus	66	homens e plantas
Os lenhadores e o pinheiro	46	homens e plantas
Os viajantes e o plátano	57	homens e plantas
A corneta	114	homens e seres inanimados
A cauda e o corpo da serpente	113	outro tipo
O estômago e os pés	86	outro tipo
A águia	144	só animais
A águia e a raposa	28	só animais

A águia e a tartaruga	64	só animais
A andorinha e a gralha	124	só animais
A andorinha e a serpente	57	só animais
A cabra e o asno	132	só animais
A cadela e a porca	90	só animais
A camela	5	só animais
A cigarra e a raposa	140	só animais
A corça e o leão	13	só animais
A cotovia	14	só animais
A formiga	158	só animais
A formiga e a pomba	49	só animais
A formiga e o escaravelho	158	só animais
A gaivota e o milhafre	31	só animais
A galinha e a andorinha	38	só animais
A gralha e a andorinha	64	só animais
A gralha e as pombas	67	só animais
A gralha e o cão	164	só animais
A gralha e os corvos	12	só animais
A guerra dos lobos e dos cães	139	só animais
A hiena e a raposa	20	só animais
A lebre e a raposa	31	só animais
A leoa e a raposa	32	só animais
A minhoca e a serpente	133	só animais
A mosca	5	só animais
A mula	152	só animais
A novilha e o boi	8	só animais
A ovelha tosquiada	49	só animais
A pomba e a gralha	35	só animais
A pomba sedenta	97	só animais
A porca e a cadela	54	só animais
A rã e a raposa	144	só animais
A rã e o rato	74	só animais
A raposa comilona	45	só animais
A raposa e a gralha	10	só animais
A raposa e a pantera	147	só animais
A raposa e as uvas	132	só animais
A raposa e o bode	123	só animais
A raposa e o cão	41	só animais
A raposa e o crocodilo	12	só animais
A raposa e o espantalho	82	só animais
A raposa e o macaco	110	só animais
A raposa e o macaco eleito rei	163	só animais
A raposa que nunca tinha visto um leão	117	só animais
A raposa sem cauda	131	só animais
A serpente e o caranguejo	33	só animais

A serpente, a doninha e os ratos	17	só animais
A tartaruga e a lebre	164	só animais
A toupeira	115	só animais
A vespa e a serpente	47	só animais
A víbora e a hidra	30	só animais
A víbora e a raposa	69	só animais
As cadelas famintas	119	só animais
As gansas e as gruas	165	só animais
As hienas	130	só animais
As lebres e as raposas	77	só animais
As lebres e as rãs	84	só animais
As moscas	157	só animais
As raposas	101	só animais
As rãs no açude	23	só animais
As rãs vizinhas	45	só animais
Dois escaravelhos	61	só animais
O rouxinol e o falcão	143	só animais
O alcião	101	só animais
O asno com a pele do leão	173	só animais
O asno e a carga de sal	139	só animais
O asno e a mula	130	só animais
O asno e a raposa	20	só animais
O asno e as cigarras	32	só animais
O asno e o cão	83	só animais
O asno e o lobo	136	só animais
O asno que queria passar por um leão	24	só animais
O asno selvagem e o asno domesticado	121	só animais
O asno, a raposa e o leão	107	só animais
O asno, o galo e o leão	121	só animais
O atum e o golfinho	153	só animais
O cabrito e o lobo	13	só animais
O cabrito e o lobo que tocava flauta	79	só animais
O camelo, o elefante e o macaco	26	só animais
O cão dominhoco e o lobo	59	só animais
O cão e a concha	20	só animais
O cão e a lebre	52	só animais
O cão e a raposa	43	só animais
O cão e o pedaço de carne	34	só animais
O cão fugitivo	122	só animais
O cão, o galo e a raposa	103	só animais
O caranguejo e a raposa	62	só animais
O castor	63	só animais
O cavalo e o asno	98	só animais
O cervo e o leão	46	só animais
O cervo e seu filhote	75	só animais

O cisne e a gansa	131	só animais
O corvo doente	161	só animais
O corvo e a raposa	94	só animais
O corvo e a serpente	103	só animais
O gato e as galinhas	15	só animais
O gato e o galo	6	só animais
O gato e os ratos	88	só animais
O javali e a raposa	115	só animais
O lagostim e sua mãe	62	só animais
O leão com raiva e o cervo	54	só animais
O leão e a lebre	129	só animais
O leão e a rã	143	só animais
O leão e a raposa	149	só animais
O leão e o asno	98	só animais
O leão e o golfinho	34	só animais
O leão e o javali	16	só animais
O leão e o onagro	90	só animais
O leão e o rato	69	só animais
O leão e o touro	119	só animais
O leão justo	136	só animais
O leão que tinha medo de um camundongo e a raposa	138	só animais
O leão, o asno e a raposa	78	só animais
O leão, o lobo e a raposa	24	só animais
O leão, o urso e a raposa	159	só animais
O leão, a raposa e a corça	105	só animais
O lobo e a cabra	162	só animais
O lobo e a garça	21	só animais
O lobo e o asno	80	só animais
O lobo e o cão	35	só animais
O lobo e o cavalo	17	só animais
O lobo e o cordeiro	166	só animais
O lobo e o cordeiro refugiado num templo	150	só animais
O lobo e o leão	58	só animais
O lobo ferido e a ovelha	154	só animais
O lobo orgulhoso de sua sombra e o leão	162	só animais
O lobo saciado e a ovelha	25	só animais
O macaco e o camelo	131	só animais
O macaco e o golfinho	91	só animais
O milhafre e a serpente	59	só animais
O milhafre que relinchava	87	só animais
O morcego e as doninhas	125	só animais
O morcego, a sarça e a gaivota	77	só animais
O mosquito e o leão	43	só animais
O mosquito e o touro	78	só animais

O papagaio e a gata	171	só animais
O passarinho e o morcego	18	só animais
O pavão e a gralha	140	só animais
O pavão e a grua	49	só animais
O porco e os carneiros	39	só animais
O rouxinol e a andorinha	110	só animais
O touro e as cabras selvagens	48	só animais
O urso e a raposa	134	só animais
O velho cavalo	87	só animais
Os bois e o leão	145	só animais
Os dois cães	116	só animais
Os dois galos e a águia	170	só animais
Os filhotes da macaca	146	só animais
Os golfinhos, as baleias e a carpa	8	só animais
Os lobos e o velho carneiro	102	só animais
Os lobos e os cães	128	só animais
Os lobos e os cordeiros	122	só animais
Os ratos e as doninhas	157	só animais
Guerra e violência	5	só deuses
Héracles e Atena	10	só deuses
Héracles e Plutos	152	só deuses
O bem e os males	27	só deuses
O inverno e a primavera	56	só deuses
O Vento e o Sol	83	só deuses
Os dois sacos	35	só deuses
Zeus e Apolo	29	só deuses
Zeus e o pudor	30	só deuses
Zeus juiz	151	só deuses
Zeus, Prometeu, Atena e Momos	108	só deuses
A feiticeira	37	só homens
A galinha dos ovos de ouro	112	só homens
A mulher e a galinha	37	só homens
A mulher e as criadas	21	só homens
A mulher e seu marido	51	só homens
A velha e o médico	8	só homens
As carpideiras	142	só homens
Dêmades, o orador	172	só homens
Diógenes e o homem careca	9	só homens
Diógenes e o homem do rio	65	só homens
Dois inimigos	69	só homens
Esopo num estaleiro	169	só homens
Estátua à venda	27	só homens
O adivinho	155	só homens
O apicultor	156	só homens
O assassino	82	só homens

O astrônomo	160	só homens
O avarento	55	só homens
O caçador medroso e o lenhador	39	só homens
O camponês e a serpente	150	só homens
O camponês e seus filhos	143	só homens
O carvoeiro e o fabricante de lã	22	só homens
O cavaleiro careca	54	só homens
O cego	72	só homens
O devedor ateniense	109	só homens
O doente e o médico	76	só homens
O eunuco e o padre	68	só homens
O fanfarrão	147	só homens
O filho, seu pai e o leão	146	só homens
O garoto ladrão e sua mãe	135	só homens
O homem grisalho e suas duas mulheres	148	só homens
O homem que encontrou um leão de ouro	133	só homens
O homem que foi mordido por um cão	151	só homens
O homem que prometia o impossível	16	só homens
O homem que quebrou uma estátua	71	só homens
O homem rico e o curtume	141	só homens
O jardineiro e o cão	7	só homens
O jardineiro e os legumes	85	só homens
O jovem pródigo e a andorinha	76	só homens
O leão e o camponês	165	só homens
O marido e a mulher	125	só homens
O médico e o doente	58	só homens
O médico inexperiente	19	só homens
O menino afogado	95	só homens
O menino e as tripas	60	só homens
O menino e o gavião	146	só homens
O mentiroso	73	só homens
O náufrago	42	só homens
O negro	72	só homens
O pai e suas filhas	97	só homens
O pastor brincalhão	120	só homens
O pastor e o mar	142	só homens
O pescador	100	só homens
O pescador e os peixinhos	123	só homens
O pescador que tocava flauta	6	só homens
O tocador de cítara	85	só homens
O viajante e Hermes	44	só homens
Os escargôs	11	só homens
Os filhos do camponês	50	só homens
Os jovens e o açougueiro	75	só homens
Os navegadores	141	só homens

Os pescadores	22	só homens
Os pescadores e o atum	41	só homens
Os sacerdotes de Cibele	156	só homens
Os viajantes	12	só homens
Os viajantes e as touceiras	102	só homens
Os viajantes e o machado	36	só homens
A rosa e o amaranto	114	só plantas
As árvores e a oliveira	126	só plantas
Entre árvores	114	só plantas
O caniço e a oliveira	26	só plantas
O pinheiro e a sarça	46	só plantas
Uma noqueira	62	só plantas
A lamparina	155	só seres inanimados
A parede e a cavilha	28	só seres inanimados
Os vasos	11	só seres inanimados

Apêndice B: fábulas de La Fontaine

As fábulas estão organizadas primeiramente em ordem alfabética de tipo de personagem, depois se há fábula correspondente em Esopo (E), e, por fim, em ordem crescente de livro.

LIVRO	FÁBULA	TÍTULO	E	TAM.	PERS.
3	IV	As rãs que quiseram ter um rei	n	m	animais e deuses
6	XI	O asno e seus donos	n	m	animais e deuses
12	XXV	O sol e as rãs	n	m	animais e deuses
1	XII	O dragão de cem cabeças e o dragão de cem caudas	n	m	animais e homens
1	XX	O galo e a pérola	n	p	animais e homens
1	XIII	Os ladrões e o asno	n	p	animais e homens
3	III	O lobo que se passou por pastor	n	m	animais e homens
4	XXI	O olho do dono	n	g	animais e homens
6	XV	O passarinho, o açor e a cotovia	n	p	animais e homens
6	VIII	O velho e o asno	n	p	animais e homens
7	IX	O coche e a mosca	n	m	animais e homens
8	XXI	O falcão e o capão	n	m	animais e homens
8	XXVII	O lobo e o caçador	n	g	animais e homens
8	XV	O rato e o elefante	n	m	animais e homens
8	X	O urso e o amante de jardins	n	g	animais e homens
9	III	O macaco e o leopardo	n	m	animais e homens
9	XIX	O pastor e seu rebanho	n	m	animais e homens
10	II	O homem e a cobra	n	g	animais e homens
10	VI	O lobo e os pastores	n	g	animais e homens
10	XII	Os dois papagaios, o rei e seu filho	n	g	animais e homens
11	III	O granjeiro, o cão e a raposa	n	g	animais e homens
12	III	O entesourador e o macaco	n	g	animais e homens
1	XV	A morte e o infeliz	n	p	homens e deuses
1	XIV	Simônides preservado pelos deuses	n	g	homens e deuses
6	IV	Júpiter e o meeiro	n	m	homens e deuses
7	XII	O homem que perseguiu a Fortuna e o que ficou deitado a esperá-la	n	g	homens e deuses
2	I	Contra as pessoas difíceis de agradar	n	g	outro tipo

3	VIII	A gota e a aranha	n	g	outro tipo
5	X	O parto da montanha	n	p	outro tipo
8	I	A morte e o moribundo	n	g	outro tipo
9	VII	A rata metamorfoseada em mulher	n	g	outro tipo
9	XI	Nada demais	n	p	outro tipo
10	I	Os dois ratos, a raposa e o ovo	n	g	outro tipo
12	I	Os companheiros de Ulisses	n	g	outro tipo
1	III	A rã que quis tornar-se tão grande quanto o boi	n	p	só animais
1	XVIII	A raposa e a cegonha	n	m	só animais
1	IV	Os dois burros	n	p	só animais
1	XXI	Os zangões e as abelhas	n	m	só animais
2	VII	A cadela e sua companheira	n	p	só animais
2	II	A deliberação tomada pelos ratos	n	m	só animais
2	III	O lobo que processou o raposo perante o macaco	n	p	só animais
2	IV	Os dois touros e a rã	n	p	só animais
3	VI	A águia, a javalina e a gata	n	g	só animais
3	V	A raposa e o bode	n	m	só animais
3	XIV	O leão que ficou velho	n	p	só animais
4	XXII	A cotovia, seus filhotes e o dono de um trigal	n	g	só animais
4	III	A mosca e a formiga	n	g	só animais
4	XIV	A raposa e o busto	n	p	só animais
4	XV	O lobo, a cabra e o cabrito	n	m	só animais
4	XII	Tributo enviado pelos animais a Alexandre	n	g	só animais
5	XVIII	A águia e o mocho	n	g	só animais
5	XVII	A lebre e a perdiz	n	p	só animais
5	IV	As orelhas da lebre	n	p	só animais
5	VIII	O cavalo e o lobo	n	p	só animais
5	XIX	O leão preparando-se para a guerra	n	p	só animais
6	VII	O burro que se gabava de sua genealogia	n	p	só animais
6	V	O frango, o gato e o camundongo	n	g	só animais
7	VII	A corte do leão	n	m	só animais
7	IV	A garça	n	m	só animais
7	XVI	O gato, a doninha e o coelhinho	n	g	só animais
7	III	O rato que se retirou do mundo	n	m	só animais
7	VIII	Os abutres e as pombas	n	g	só animais
7	I	Os animais enfermos da peste	n	g	só animais
8	XVII	O burro e o cãozinho	n	g	só animais
8	VII	O cão que leva ao pescoço a ceia do dono	n	g	só animais
8	XXII	O gato e o rato	n	g	só animais
8	XVIII	O paxá e o mercador	n	g	só animais
8	IX	O rato e a ostra	n	g	só animais
8	XIV	Os funerais da leoa	n	g	só animais

9	XIV	O gato e a raposa	n	m	só animais
9	XVII	O macaco e o gato	n	m	só animais
9	II	Os dois pombos	n	g	só animais
10	VII	A aranha e a andorinha	n	m	só animais
10	XIII	A leoa e a ursa	n	m	só animais
10	III	A tartaruga e os dois patos	n	m	só animais
10	IX	O cão a que cortaram as orelhas	n	m	só animais
10	XV	Os coelhos	n	g	só animais
10	IV	Os peixes e o alcatraz	n	g	só animais
11	I	O leão	n	g	só animais
11	V	O leão, o símio e os dois burros	n	g	só animais
11	VI	O lobo e a raposa	n	g	só animais
11	IX	Os ratos e a coruja	n	g	só animais
12	XI	A águia e a pega	n	m	só animais
12	XXVI	A liga dos ratos	n	g	só animais
12	VIII	A querela dos cães e dos gatos e a dos gatos e dos ratos	n	g	só animais
12	XXVII	A raposa e o esquilo	n	m	só animais
12	XVIII	A raposa e os perus	n	p	só animais
12	XXIII	A raposa inglesa	n	g	só animais
12	XIII	A raposa, as moscas e o ouriço	n	m	só animais
12	XVII	A raposa, o lobo e o cavalo	n	g	só animais
12	IV	As duas cabras	n	g	só animais
12	XV	O corvo, a gazela, a tartaruga e o rato	n	g	só animais
12	XXI	O elefante e o macaco de Júpiter	n	g	só animais
12	II	O gato e os dois pardais	n	g	só animais
12	V	O gato velho e o ratinho	n	p	só animais
12	IX	O lobo e a raposa	n	g	só animais
12	XIX	O macaco	n	p	só animais
12	XII	O milhafre, o rei e o caçador	n	g	só animais
12	VII	O morcego, a sarça a e o pato	n	g	só animais
12	VI	O veado doente	n	p	só animais
6	XX	A discórdia	n	m	só deuses
8	XX	Júpiter e os raios	n	g	só deuses
11	II	Os deuses querem instruir um filho de Júpiter	n	g	só deuses
12	XIV	O amor e a loucura	n	m	só deuses
1	XI	O homem e sua imagem	n	m	só homens
2	XX	Testamento explicado por Esopo	n	g	só homens
3	XVI	A mulher afogada	n	m	só homens
3	I	O moleiro, o menino e o burro	n	m	só homens
4	IV	O jardineiro e o senhor da aldeia	n	g	só homens
4	XVII	Palavras de Sócrates	n	p	só homens
6	XXI	A viúva jovem	n	g	só homens
6	XIX	O charlatão	n	m	só homens

7	X	A leiteira e o pote de leite	n	g	só homens
7	V	A moça	n	g	só homens
7	XV	As videntes	n	g	só homens
7	XI	O cura e o morto	n	m	só homens
7	VI	Os desejos	n	g	só homens
7	XVIII	Um animal na lua	n	g	só homens
8	XXIII	A torrente e o rio	n	m	só homens
8	XIX	A vantagem da ciência	n	g	só homens
8	VI	As mulheres e o segredo	n	m	só homens
8	XXVI	Demócrito e os abderistas	n	g	só homens
8	VIII	O brincalhão e os peixes	n	m	só homens
8	II	O sapateiro e o ricaço	n	g	só homens
8	XI	Os dois amigos	n	m	só homens
8	XIII	Tircísio e Amaranta	n	g	só homens
9	IV	A bolota e a abóbora	n	m	só homens
9	IX	A ostra e os demandistas	n	m	só homens
9	VI	O estatuário e a estátua de Júpiter	n	g	só homens
9	V	O estudante, o pedante e o dono de um vergel	n	m	só homens
9	VIII	O louco que vende a sabedoria	n	m	só homens
9	XV	O marido, a mulher e o ladrão	n	m	só homens
9	XVI	O tesouro e os dois homens	n	m	só homens
10	XVI	O mercador, o fidalgo, o pastor e o filho do rei	n	g	só homens
10	V	O ocultador e seu compadre	n	m	só homens
10	X	O pastor e o rei	n	g	só homens
10	XIV	Os dois aventureiros e talismã	n	g	só homens
11	VII	O camponês do Danúbio	n	g	só homens
11	IV	O sonho de um habitante da Mongólia	n	g	só homens
11	VIII	O velho e os três rapazes	n	g	só homens
12	XX	O filósofo Cita	n	m	só homens
12	XXIV	O juiz conciliador, o hospitaleiro e o solitário	n	g	só homens
12	XXII	Um louco e um sábio	n	p	só homens
9	XII	O círio	n	p	só seres inanimados
1	VII	O alforje	s	m	animais e deuses
2	VIII	A águia e o escaravelho	s	g	animais e deuses
2	XVII	O pavão que se queixou a Juno	s	m	animais e deuses
6	XII	O sol e as rãs	s	p	animais e deuses
1	VIII	A andorinha e os outros pássaros	s	g	animais e homens
2	XVIII	A gata metamorfoseada em mulher	s	m	animais e homens
2	XII	A pomba e a formiga	s	p	animais e homens
2	X	O asno carregado de esponjas e o asno carregado de sal	s	m	animais e homens
2	XVI	O corvo que quis imitar a águia	s	m	animais e homens
3	XII	O cisne e o cozinheiro	s	p	animais e homens

3	X	O leão derrotado pelo homem	s	p	animais e homens
4	V	O burro e o cãozinho	s	m	animais e homens
4	XIII	O cavalo que quis vingar-se do cervo	s	m	animais e homens
4	I	O leão amoroso	s	g	animais e homens
4	XVI	O lobo, a mulher e o filho	s	m	animais e homens
5	XXI	O asno vestido com a pele do leão	s	p	animais e homens
5	XIV	O burro que levava relíquias	s	p	animais e homens
5	III	O peixinho e o pescador	s	p	animais e homens
5	XX	O urso e dois companheiros	s	m	animais e homens
6	I	O pastor e o leão	s	g	animais e homens
8	V	O homem e a pulga	s	p	animais e homens
1	XVI	A morte e o lenhador	s	p	homens e deuses
5	XI	A sorte e o menino	s	p	homens e deuses
5	I	O lenhador e Mercúrio	s	g	homens e deuses
5	VII	O sátiro e o caminhante	s	m	homens e deuses
6	XVIII	O carroceiro atolado	s	m	homens e deuses
7	XIV	Ingratidão e Injustiça dos homens para com a Fortuna	s	m	homens e deuses
9	XIII	Júpiter e o viajante	s	m	homens e deuses
12	XVI	A floresta e o lenhador	s	m	homens e plantas
3	II	Os membros e o estômago	s	g	outro tipo
4	X	O camelo e o feixe de varas	s	p	outro tipo
1	I	A cigarra e a formiga	s	p	só animais
1	VI	A novilha, a cabra e a ovelha em sociedade com o leão	s	p	só animais
1	II	O corvo e a raposa	s	p	só animais
1	V	O lobo e o cachorro	s	m	só animais
1	X	O lobo e o cordeiro	s	m	só animais
1	IX	O rato do campo e o rato da cidade	s	p	só animais
2	XIV	A lebre e as rãs	s	m	só animais
2	XIII	O astrólogo que se deixou cair num poço	s	g	só animais
2	XV	O galo e a raposa	s	m	só animais
2	XIX	O leão e o jumento que caçavam juntos	s	m	só animais
2	IX	O leão e o mosquito	s	m	só animais
2	XI	O leão e o rato	s	p	só animais
2	V	O morcego e as duas doninhas	s	m	só animais
2	VI	O pássaro flechado	s	p	só animais
3	XVII	A doninha que entrou num celeiro	s	p	só animais
3	XI	A raposa e as uvas	s	p	só animais
3	XV	Filomena e Procne	s	m	só animais
3	XVIII	O gato e um velho rato	s	g	só animais
3	IX	O lobo e a cegonha	s	p	só animais
3	XIII	Os lobos e as ovelhas	s	m	só animais
4	XI	A rã e o rato	s	g	só animais

4	XX	O avarento que perdeu seu tesouro	s	m	só animais
4	VI	O combate dos ratos e das doninhas	s	g	só animais
4	IX	O gaio enfeitado com as penas do pavão	s	p	só animais
4	VII	O macaco e o golfinho	s	g	só animais
5	XVI	A cobra e a lima	s	p	só animais
5	V	A raposa que perdeu a cauda	s	m	só animais
5	XV	O veado e a videira	s	p	só animais
6	X	A lebre e a tartaruga	s	m	só animais
6	VI	A raposa, o macaco e os animais	s	m	só animais
6	XVII	O cão que trocou a presa pelo reflexo	s	p	só animais
6	XVI	O cavalo e o asno	s	p	só animais
6	IX	O cervo que se mirava na água	s	m	só animais
6	XIV	O leão enfermo e a raposa	s	p	só animais
7	XVII	A cabeça e a cauda da serpente	s	m	só animais
7	XIII	Os dois galos	s	m	só animais
8	XXIV	A educação	s	m	só animais
8	III	O leão, o lobo e a raposa	s	m	só animais
8	XII	O porco, a cabra e o carneiro	s	m	só animais
8	XXV	Os dois cães e o burro morto	s	g	só animais
9	X	O lobo e o cão magro	s	m	só animais
9	XVIII	O milhafre e o rouxinol	s	p	só animais
12	X	O camarão e seu filho	s	m	só animais
6	III	Febo e Bóreas	s	g	só deuses
1	XVII	O homem de meia idade e suas duas pretendentes	s	m	só homens
1	XIX	O menino e o mestre-escola	s	m	só homens
3	VII	O beerrão e sua mulher	s	m	só homens
4	VIII	O homem e o ídolo de madeira	s	p	só homens
4	XIX	O oráculo e o ímpio	s	p	só homens
4	II	O pastor e o mar	s	m	só homens
4	XVIII	O velhos e seus filhos	s	g	só homens
5	XIII	A galinha dos ovos de ouro	s	p	só homens
5	VI	A velha e as duas criadas	s	m	só homens
5	IX	O lavrador e seus filhos	s	p	só homens
5	XII	Os médicos	s	p	só homens
6	XIII	O aldeão e a serpente	s	m	só homens
6	II	O leão e o caçador	s	p	só homens
7	II	O malcasado	s	g	só homens
8	XVI	O horóscopo	s	g	só homens
8	IV	O poder das fábulas	s	g	só homens
9	I	O depositário infiel	s	g	só homens
10	VIII	A perdiz e os galos	s	m	só homens
10	XI	Os peixes e o pastor que tocava flauta	s	m	só homens
1	XXII	O carvalho e o caniço	s	m	só plantas

5	II	A panela de barro e a panela de ferro	s	m	só seres inanimados
---	----	---------------------------------------	---	---	---------------------