

INTRODUÇÃO

No campo dos estudos da Análise do Discurso (doravante AD), ao pensar a língua em sua relação com a exterioridade, distancia-se do olhar vinculado à imanência lingüística. Por esse viés, configura-se uma perspectiva que transita por outras áreas de conhecimento, buscando na história, na psicanálise, na lingüística o suporte teórico em que se fundamenta.

A manipulação de uma teoria que não se encerra em si mesma estabelece nessa aquiescência a possibilidade de buscar no entremeio teórico o desenvolvimento de pesquisas em diversos matizes. É nesse sentido que se propõe, nesta pesquisa, aplicar em análises de discursos fabulares o arcabouço teórico da Análise do Discurso, tendo como recorte alguns elementos das condições de produção, tais como o discurso, o sujeito, a ideologia, juntamente com a Teoria Polifônica da Linguagem.

Não se pode deixar de salientar que a presente dissertação faz parte do projeto coletivo do Núcleo de Estudos da Análise do Discurso (NEAD) intitulado “Estudo diacrônico da fábula: da antigüidade clássica à contemporaneidade brasileira” e é uma continuidade da monografia individual “Fábula: simulacro de uma realidade”, desenvolvida no Curso de Especialização em Estudos Lingüísticos e Literários, na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Esta etapa da pesquisa compreende algumas modificações, tais como a duplicação do *corpus*, constituído por seis fábulas de Millôr Fernandes presentes na obra *Fábulas Fabulosas*, publicada em 1963, além da ampliação das análises efetuadas anteriormente, contemplando mais elementos voltados à compreensão do discurso fabular. No entanto, não se tem a pretensão de esgotar o assunto nesta dissertação. O que se almeja é dar continuidade à pesquisa desenvolvida e explorar mais aspectos discursivos nas análises em futuras pesquisas.

A escolha das fábulas em questão se deu pautada na predileção de analisar as produções fabulares nas quais figuram animais. Tais produções, por sua vez, apresentam, em sua constituição, a presença de marcas isotópicas necessárias para o estabelecimento do(s) efeito(s) de sentido almejado(s). A importância dessa delimitação se funda principalmente na disposição de se pretender aplicar, na presente etapa da pesquisa, com mais rigor, o arcabouço teórico na análise dos dados.

A presente dissertação tem como objetivos principais trabalhar as condições de produção do discurso fabular e a polifonia enunciativa em textos contidos na obra *Fábulas Fabulosas*, além de identificar a configuração de fatos históricos presentes em meados do

século XX como constituintes das condições de possibilidades do desenvolvimento discursivo.

As hipóteses pretendidas apresentam a noção de que, mediante a pesquisa, é possível identificar a polifonia enunciativa vinculada ao aspecto discursivo das fábulas; pontuar aspectos sócio-históricos da época como integrantes dos efeitos de sentido; estabelecer como ponto em comum entre as fábulas a presença de aspectos históricos e/ou movimentos filosóficos presentes na formação da estrutura social da referida época.

Como estratégia teórico-metodológica, a disposição dos capítulos obedece a uma ordem motivada pela melhor apreciação dos elementos trabalhados. Dessa forma, segue a apresentação resumida dos capítulos que busca apresentar uma visão panorâmica dos conteúdos, salientando os pontos principais que os constituem.

No primeiro capítulo, procura-se dedicar um momento ao aspecto fabular mediante considerações acerca de seu percurso histórico e sua presença nas mais variadas sociedades, destacando tanto pontos fundamentais da referida composição, quanto autores conhecidos pelas histórias fabulares. Além disso, o estudo que se apresenta sobre a fábula também destaca a sociedade brasileira, bem como autores brasileiros responsáveis pela disseminação de fábulas no aludido país.

No segundo capítulo, apresenta-se o aporte teórico utilizado, destacando elementos aplicados nas análises. São feitas considerações acerca do sujeito, do discurso, da ideologia, bem como da Teoria Polifônica da Linguagem. Além disso, apresenta-se a proposta de se trabalhar no entremeio teórico, evidenciando como se dá o desenvolvimento das teorias no processo de estruturação desse ambiente, fundamental para se compreender a aplicação nas análises.

No terceiro capítulo, efetua-se a análise de dados a partir da qual se estabelecerá o posicionamento de validade das ilações mobilizadas pelas hipóteses formuladas para o desenvolvimento da pesquisa. Antes de se iniciar o procedimento de investigação discursiva do *corpus*, as fábulas escolhidas antecedem suas respectivas verificações com o objetivo de se atingir ao máximo a clareza e a compreensão da abordagem imprimida.

Por fim, o quarto capítulo destina-se tanto a apresentar as considerações finais a respeito do desenvolvimento da pesquisa, como informar acerca da validade das formulações hipotéticas apresentadas. É a parte dissertativa reservada à apresentação dos resultados obtidos, os quais encerram essa parte da pesquisa efetuada e, ao mesmo tempo, dão lugar à reflexão acerca do percurso traçado.

CAPÍTULO 1 – UMA VISÃO PANORÂMICA SOBRE A FÁBULA

1.1 FÁBULA: ENTRE A GÊNESE UTÓPICA E A DESCONTINUIDADE CONCEITUAL

Em muitas civilizações, as fábulas se fizeram presentes na vida social, marcadas pela mobilidade no tempo e no espaço, sendo difundidas principalmente através da oralidade. A própria palavra latina *fabulare* significa falar, conversar, e ratifica a característica citada, a qual faz com que não se possa indicar com precisão sua origem nem marcar, na história de sua gênese, se figuraram primeiro em sociedades ocidentais ou orientais, vez que ocorreram em ambas. Na verdade, é mais difícil conhecer sociedades nas quais não há relatos da presença de fábulas do que o contrário. Isso porque, apesar de serem tão antigas, ainda se fazem presentes na atualidade, continuam se constituindo como parte da vida social do homem sem perder sua popularidade. Além disso, permearam inúmeras culturas humanas e percorreram vários períodos da história. É essa propriedade universal da produção fabular que direciona sua existência para o seio da sabedoria popular.

Além do intrincado trabalho de empregar uma precisão no que diz respeito à sua origem, outra difícil tarefa é a de apontar um conceito único para a fábula. Durante os tempos, muitas definições tentaram encerrar seu verdadeiro significado, o que representa e como pode ser compreendida. Essas considerações, no entanto, por vezes tiveram de ser “atualizadas” para conseguirem contemplar a representação do gênero fabular no decorrer dos tempos. É nesse esteio temporal que a fábula ganha voz nas sociedades, recebe influências de várias tipologias textuais e acaba por se confundir, em diversos momentos de sua existência, com o mito, a lenda, os contos de fada. E é justamente numa linha aparentemente tênue que se dão as peculiaridades responsáveis por uma diferenciação entre esses gêneros. Apesar disso, é preciso reconhecer que há elementos em comum, responsáveis pela dificuldade conceitual e pela celebração do encontro entre esses tipos literários. Diante dessas questões, é importante observar algumas das muitas suposições da origem da fábula, além de como foi concebida em certos momentos de sua história.

Ao permear os vários estudos que tentam apontar o surgimento da fábula e indicar sua origem, chega-se ao trabalho de Santos (2003, p. 18-19), o qual destaca, entre muitas correntes, quatro que tentam indicar sua gênese:

(...) uma oriental, cujas fábulas foram coletadas pela *pancatantra*, provavelmente a mais antiga das coleções indianas; outra ocidental, que referencia o grego Esopo como o fundador da tradição de coleta e aproveitamento da fábula, e o romano Fedro como prosseguidor dessa

tradição; uma terceira, defendida por Jean-Marie Schaeffer, que pensa a simultaneidade temporal da tradição grega e indiana, e a fusão das duas nos textos deste gênero na Idade Média; e uma quarta corrente, que considera duas outras possibilidades de gênese: uma fundada na tradição fabulística mesopotâmica e outra na literatura aforística do Egito, ambas anteriores à grega.

Às produções indianas de fábulas incluídas no *panchatantra*, imprime-se uma mobilidade cultural e de tradição que chega até a Europa. Segundo Burke (1989, p.80), “contos populares árabes, como os relatos em *O livro de Simbá*, e hindus, como os do *panchatantra*, circulam na Europa muito antes de 1500”. Isso atesta a propriedade que tais produções têm de se propagarem e se estabelecerem em outros pontos, sendo por vezes modificadas a partir de perdas ou ganhos de elementos, caracterizando vários povos, várias sociedades, fazendo parte da história de diferentes civilizações.

Se a gênese fabular for pensada na cultura grega, no afã de se conhecer dos antigos escritores que se propuseram a trabalhar com esse tipo de texto a maneira pela qual o tomavam, bem como o modo com o qual se presentificava, poder-se-á observar que a fábula propagada pelos gregos era tida como o mito. De acordo com Cascudo (1983, p.602-603), a partir dos provérbios que poderiam ter sido alongados e, com o surgimento de sentenças romanceadas, seguidos de um fator associativo e tomando os animais como motivos temáticos para tratar das virtudes e dos defeitos do homem, teria surgido a fábula. Essa, por sua vez, seria o *mythos* (mito) para os gregos, o qual remete à irrealidade. Para Cascudo (1983, p.683), “o *mythos* grego era a irrealidade, a inexistência, a utopia, não no sentido da possibilidade criadora mas da fixação mental da figura ou fato quimérico”. Diante disso, seu significado está associado à irrealidade, à utopia, à inexistência. Daí se derivaria *Aesópus Mythoi* (fábula de Esopo). No entanto, na forma adjetiva essas duas expressões não se apresentam, no presente contexto, a partir de uma relação sinonímica. Nesse sentido, apesar da aproximação entre o mito e a fábula, os termos **mítico** e **fabuloso** não eram usados como sinônimos, suas significações não eram equivalentes.

Para Claret (2006, p.13), a moralidade é o ponto que marca a caracterização da fábula e que a diferencia de outras formas de narrativa. Assim, a moralidade, que pode aparecer explícita no início ou no final da narrativa, ou de forma implícita, é o que diferencia a fábula de outras formas de narrativa, como do conto, da lenda, do mito. Apesar disso, a aproximação entre essas formas de narrativa é evidente, o que explica a possibilidade de se confundirem por conta da diferença aparentemente tênue que as separa.

A fábula também é pensada como proveniente dos contos populares. Sob esse prisma, e sendo uma narrativa em prosa ou verso, há o estabelecimento de uma aproximação entre o conto e a poesia. Claret (2006, p.11) afirma que a fábula está situada “entre o provérbio e o poema”, além de transmitir “uma lição de moral”. Diante disso, sua definição se estabelece da seguinte maneira:

Fábula é uma narrativa alegórica em prosa e verso, cujos personagens são geralmente animais, que conclui com uma lição moral. Sua peculiaridade reside fundamentalmente na apresentação direta das virtudes e defeitos do caráter humano, ilustrados pelo comportamento antropomórfico dos animais. O espírito é realista e irônico, e a temática é variada: a vitória da bondade sobre a astúcia e da inteligência sobre a força, a derrota dos presunçosos, sabichões e orgulhosos, etc. (CLARET, 2006, p.12).

Além dessa questão, na disposição de ligar à fábula uma propriedade de nela se apresentarem, como representação do homem, animais, é preciso ter em vista que existem inúmeras dessas produções que não são desenvolvidas tendo animais na forma de personagens. Portanto, essa marca presente em muitas fábulas não pode ser tomada como primordial, essencial para sua caracterização ou conceituação.

Existem ainda relatos apontando a Ásia Menor como o lugar onde se deu sua origem. Diante das pesquisas de Macedo (2003, p.213), apesar de sua propagação, sendo uma “produção comum a toda a Grécia, ela é considerada pelos estudiosos, entretanto, como originária de países da Ásia Menor”. Há relatos que evidenciam produções fabulárias por entre essa localidade. Grant (1994), por exemplo, esclarece que de uma cidade do nordeste da Ásia Menor chamada Cime, na Eólia, emigrou o pai de Hesíodo para Ascra, cidade esta onde nasceu o poeta, por volta do final do século VIII a.C. e início do século VII a.C. Grant (1994, p.33) também expõe o fato de que, por conta de nessa época, na Grécia, a escrita estar começando a ser “criada ou revivificada”, provavelmente o referido poeta, a exemplo de Homero, tenha ditado suas produções para escribas. Mesmo assim, seu trabalho conservava características da produção oral. Em relação às suas produções, supõe-se que, assim como Homero, Hesíodo tenha sido bastante criticado pelo poeta e filósofo Xenófanes por utilizar em seus textos o caráter antropomórfico. Tal caráter tem marcado por séculos as produções fabulárias em diversos lugares.

Ao analisar a fábula intitulada *O falcão e o rouxinol*, Jaeger (1989, p.66) salienta que a esse tipo de produção Hesíodo denominava *ainos*, denominação atribuída às narrativas de

animais. Estas, por sua vez, foram bastante propagadas e encerravam uma verdade de ordem geral. Nesse sentido, Jaeger (1989, p.67) ratifica:

Hesíodo chama *ainos* a esta história de animais. Fábulas como estas eram acreditadas por todo o povo. Exerciam no pensamento popular uma função análoga à dos paradigmas míticos nos discursos épicos: encerravam uma verdade de ordem geral. Homero e Píndaro chamam *ainos* também aos exemplos míticos. Só mais tarde o conceito se circunscreve às fábulas de animais. Possui o sentido já conhecido de advertência ou conselho.

Diante de tantas questões que marcam a “origem” da fábula e sua conceituação, constata-se a ocorrência de diferentes visões ao longo dos tempos. Todavia, um outro ponto relevante é a presença do *epimitio* nesse tipo de produção. A finalidade moral é tida na fábula como característica permanente. O *epimitio*, por sua vez, configura-se como uma parte da fábula na qual se inscreve a moral e como elemento de reiteração. Quanto a isso, Cascudo (1983, p.684) salienta:

Essa finalidade moral, o epimitio, *epi-mythos*, sobre, acima, fora, conseqüência da fábula, envolve a necessidade sentenciosa, divulgação de preceitos para o comportamento social da tribo. Ao contrário do *non bis in idem*, a técnica era a reiteração, o *bis repetita placent*, para a facilidade da memorização.

Apesar de a moral ser considerada como um elemento permanente nas fábulas, Cascudo (1983, p.683) procura evidenciar a posição de estudos que negam sua presença nas ameríndias¹, como é o caso de Franz Boas.

Em relação à narrativa fabular e sua ligação com a moral, Claret (2006, p.12 – 13) faz a seguinte consideração: “A fábula comporta duas partes: a narrativa e a moralidade. A primeira trabalha as imagens, que constituem a forma sensível, o corpo dinâmico e figurativo da ação. A outra opera com conceitos ou noções gerais, que pretendem ser a ‘verdade’ falando aos homens”.

Portanto, uma característica que se pode atribuir à fábula é de mobilizar uma moral, passível de ocorrer por meio de exortação, conselho, advertência entre outros. No entanto, a moral em certas produções também sofre uma **desconstrução**, como se evidencia em fábulas contemporâneas, como em Millôr Fernandes, muitas vezes sob a forma de uma paródia satírica.

¹ O termo ameríndio é utilizado no intuito de efetuar a distinção entre o índio americano e o índio asiático (Cf. FERREIRA, 1971, p.5).

A partir de uma visão sobre a fábula ao longo dos tempos, pode-se verificar que sua presença permeia a história de várias civilizações, tornando-se parte de inúmeras culturas. A mobilidade e a presença em distintas tradições imprimem-lhe um caráter universal. Por também ter sido demarcada pela sua disseminação oral, a busca pela origem da fábula apresenta-se como um trabalho utópico. A indicação de sua gênese é marcada por suposições e conjecturas. Os dados históricos levantados remontam, entre outras possibilidades, a origem fabular à Ásia Menor, mas, diante de algo tão presente nas mais variadas culturas, não se pode tomar esse dado como certo.

No entanto, diante das questões levantadas, saber onde se originou a fábula é o que menos importa. O que é relevante, nesse momento, é ter a concepção de que a fábula fez (e ainda faz) parte da cultura mundial, e traz consigo um discurso político que, ao mesmo tempo, se atualiza a cada dia.

1.2 OS TRÊS FABULISTAS MAIS CONHECIDOS

Ao se estabelecer o estatuto canônico a um texto literário, atribui-se um valor que, em detrimento de outros textos, a si é instituído, mediante um sistema de seleção, um lugar de notoriedade. Essas obras literárias tornam-se obras-primas que transcendem a temporalidade e permanecem no conúbio social, vez que se destinam às várias gerações, apresentando-se como essenciais para a formação dos estudantes. Entre tais obras há aquelas “consideradas indispensáveis à formação dos estudantes” (cf. MOISÉS, 2004, p.65). Nesse grupo, torna-se coerente destacar (e nele introduzir) um tipo de composição presente há séculos em muitas civilizações: as fábulas.

Em se tratando de fábula, é possível identificar três fabulistas que a essa se ligam: Esopo, Fedro e La Fontaine. Esses nomes marcam o desenvolvimento fabular clássico na cultura ocidental em três épocas e em três locais diferentes. Na Grécia, situam-se as supostas produções esópicas, em Roma, as narrativas de Fedro e na França, os conhecidos textos de La Fontaine. A respeito dessas produções, Moisés (2004, p.184) efetua as seguintes considerações no intuito de demarcar tanto a época, quanto a localidade em que as referidas produções se instauraram:

(...) a fábula foi cultivada superiormente na Antigüidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a.C., e por Fedro, escritor latino do século I da era cristã. La Fontaine destaca-se como o mais inventivo dos fabulistas

surgidos após a Renascença: as suas histórias, dadas a lume entre 1668 e 1694, foram largamente traduzidas, aplaudidas e imitadas.

Todavia, apesar de as produções de Esopo, Fedro e La Fontaine serem consideradas narrativas próprias desses autores, uma das características da fábula vai de encontro ao pressuposto da originalidade. Nesse sentido, por se ter em sua constituição uma herança oral, a originalidade na fábula dar lugar à coletividade. A voz coletiva é que se faz preponderante nessas produções. No entanto, a tradição de instituir um lugar privilegiado a esses autores, como reconhecimento por seus méritos na contribuição literária universal com suas obras, incumbe-se de não descaracterizar seu valor nem invalidar o reconhecimento social de suas produções.

Como um tipo de narrativa, normalmente as fábulas clássicas, principalmente as esópicas, cumprem a característica do que Garcia (1995, p.243) chama de “situações dramáticas”, que são “as circunstâncias e motivações de atuação das personagens e a configuração de seus conflitos e antagonismos”. Assim, não raro se têm situações dramáticas de traição, prova, luta, imprudência, julgamento errôneo entre outras. Essas situações ocorrem, muitas vezes, por meio da figurativização fabular motivada pelo comportamento antropomórfico dos animais. Dessa forma, em muitas dessas produções se podem identificar animais como personagens.

Nesse desenvolvimento fabular, representado pelas produções de Esopo, Fedro e La Fontaine, há pontos em comum, os quais estabelecem um elo entre essas construções. Estes, por sua vez, se constituem mediante a presença da figurativização de animais, presentes em várias das referidas produções, a concisão, que torna a fábula clássica uma narrativa curta, além do limite de personagens (normalmente dois), o qual facilita a associação no desenvolvimento dos elementos temáticos.

Assim, torna-se mais clara a compreensão das idéias antitéticas cultivadas nos roteiros que imprimem às fábulas a condição, com a presença da moralidade, de visualizar situações de advertência, exortação, conselho mediante as temáticas que propõem a reflexão acerca dos bons e maus, dos fortes e fracos, dos honestos e desonestos, dos covardes e corajosos, bem como a relação entre a fábula e as situações político-sociais nos diversos ambientes em que figuraram, e que continuam figurando.

1.2.1 Esopo: um ponto de partida?

Mesmo podendo ser um personagem lendário, ainda assim, ao se tratar da história da fábula, Esopo se apresenta como figura central, muitas vezes como ponto de partida para o estudo das fábulas. A respeito de sua possível existência, a teoria mais recorrente é a de que tenha nascido em uma cidade de Anatólia por volta do século VI a.C e, como escravo grego, sido vendido ao filósofo Xanto em Samos, o qual tempos depois lhe concedeu a alforria.

Por ser espirituoso e possuir um bom-senso apurado, Esopo teria escapado de várias situações difíceis e passado a receber a admiração de muitos, inclusive de reis, tornando-se até conselheiro de Creso, rei da Lídia, para quem contava histórias nas quais figuravam animais como personagens e encerravam uma lição moral. Suas fábulas, mais do que produções lúdicas com fundo moral, teriam servido como elemento retórico, destinado à persuasão e voltado a interesses próprios. A simplicidade e a concisão proporcionaram uma narrativa de fácil assimilação, muito apreciada pelo povo grego, o que o levou a ser considerado um orador popular na Grécia clássica.

Assim como a existência duvidosa, sua morte também não é um assunto pacífico. Diz-se que, em uma de suas viagens, teria se aborrecido com os moradores de Delfos por não lhe prestarem nenhum tipo de honra a que estava acostumado. Irritados, os délficos o teriam assassinado e, depois disso, reza a lenda que passaram a sofrer com uma peste a qual, após ser pego em uma capela dedicada a Apolo, haveria sido rogada por Esopo momentos antes de sua morte.

Ao analisar algumas fábulas esópicas, é possível identificar o percurso narrativo apresentado por Garcia (1995, p.247) “com suas quatro fases nitidamente marcadas”: explicação, complicação, clímax e desfecho, configurando-se como “uma narrativa completa”. Esse percurso é traçado em fábulas de Esopo a partir de uma narração curta, sem que o narrador se perca “em descrições e digressões; ao contrário, narra uma ação em tempo e espaço únicos, reforçando o conceito de contenção da fábula canônica” (SANTOS, 2003, p.44). Além disso, nas fábulas esópicas em geral se segue o *epimitio*, o qual se presentifica normalmente ao final dessas narrativas como forma de reiterar a moral que se estabelece na fábula.

Apesar de Esopo ter passado para a história como o primeiro fabulista (cf. CLARET, 2006, p.15), há relatos que indicam a existência de fábulas anteriores, como as de Hesíodo.

Independente das indagações acerca de sua existência, bem como dos levantamentos que indicam a presença de fábulas anteriores às suas, é certo que, mesmo diante dessas questões, o lendário Esopo (ou o fabulista real) não deixa de fazer parte da história (mesmo que mítica) do trajeto fabular. Sua figura continua presente, instituindo estudos acerca da

fábula como tributários de suas produções, além de se manter, mesmo sob forma lendária, como marco da história (real) das fábulas.

1.2.2 Fedro: da Grécia a Roma

As fábulas de Esopo (ou *Aesópus Mythoi*) foram (e ainda são) tão difundidas e apreciadas que influenciaram nos trabalhos de outros fabulistas. Um dos que se propuseram a reescrever as fábulas esópicas foi Caio Júlio Fedro que, mediante suas produções com inovações formais, marca uma segunda fase da história fabular.

Possivelmente nascido em território grego, na Macedônia, Fedro se assimilou à cultura latina, disseminando suas narrativas em Roma. Escravo romano (como reza a tradição), viveu no século I da Era Cristã. Nas produções desenvolvidas, é possível observar um caráter satírico contra pessoas e hábitos da referida época, podendo muitas vezes ser assimiladas às questões políticas vinculadas à realidade romana.

Quanto à forma das fábulas, Fedro recebeu muitas críticas principalmente por conta da concisão que imprimia nas narrativas. A esse respeito, Santos (2003, p.48) vê a propriedade de a fábula reelaborada por Fedro reservar “à narração um espaço proporcionalmente limitado, dando predominância ao discurso direto, o que, por consequência, favorece na narrativa as marcas de sua incisiva oralidade”. No entanto, como destaca Claret (2006, p.14), “ao fabulista latino é atribuído o mérito de ter fixado a forma literária do gênero, o que garante para ele um lugar na poesia”. Assim, o modelo fabular de Esopo nas mãos de Fedro recebe uma roupagem poética, ato que se considera um dos maiores feitos de Fedro como contribuição na estrutura das produções fabulares.

Inclinado a ironizar questões político-ideológicas da época, Fedro investe por vezes contra a prepotência, a tirania dos mais fortes em relação aos mais fracos, operando uma crítica social por meio de suas narrativas, muitas vezes sugerida no ambiente fantástico da floresta, cristalizado pela personificação dos animais. Seu caráter moralizante funciona, nessas circunstâncias, como instrumento retórico a serviço de suas convicções, de seus ideais mediante um espaço narrativo reduzido, o qual prima pela concisão.

Além de reinventar fábulas esópicas a partir de uma estrutura poética, Fedro se destaca por sua maestria na criatividade, que se estabelece como uma propriedade singular, a qual lhe confere um lugar especial no percurso histórico da fábula, tornando-se um dos pilares da história fabular.

1.2.3 La Fontaine e a “bicharada”

A partir de um estudo diacrônico, pode-se verificar que a era moderna marca uma terceira fase da fábula, que completa a trajetória dos três referidos fabulistas com as produções de Jean de La Fontaine. Fabulista francês do século XVII, nasceu em Château-Thierry no ano de 1621. Filho de um inspetor de águas e florestas, anos mais tarde ingressou para Paris a fim de iniciar os estudos superiores. Seu intuito era estudar Direito, mas é a partir de suas fábulas que se torna mundialmente conhecido, considerado como o mais importante fabulista desse terceiro período.

Ao se pensar o aspecto da originalidade nas fábulas, torna-se coerente não o assimilar à referida narrativa, principalmente por sua tradição oral. Em se tratando da obra de La Fontaine, é possível observar que é constituída principalmente de reinvenções de fábulas de Esopo e Fedro. Todavia, a harmonia que imprime entre sua forma e sua idéia é o que constitui a singularidade das narrativas do autor em questão. Desse modo, compreende-se tal colocação ao observar Braga (2005, p.23) quando salienta o fato de considerar “ninguém mais original do que La Fontaine na expressão literária; a forma simples do vulgo condiz com os quadros primitivos da concepção mítica do tema da fábula”, o que confere qualidade à obra do referido fabulista.

Com a reprodução da narrativa clássica, La Fontaine explora a caracterização dos personagens por meio do discurso direto. As narrativas, em comparação às esópicas, são mais alongadas e descritivas. Nesse cenário, o ambiente fabular é utilizado para serem desferidas críticas sociais. Diante dessa ligação harmônica entre a forma e a idéia, ao trabalhar mediante um viés crítico em relação à estrutura fabular clássica, é possível compreender o fato segundo o qual “a habilidade do narrador está em introduzir e desenvolver o conflito” (SANTOS, 2003, p.51). Essa é uma das características que se pode identificar em sua obra e que a destaca de outras da época em questão.

De fato, La Fontaine não se tornou um marco nos estudos da fábula por sua originalidade, a qual pode ser questionada e que, por isso, não pode ser tomada em sua totalidade. No entanto, segundo Chagas (2005, p.11) “o que constitui o seu encanto supremo é a vida que ele sabe dar a todos esses animais que se movem no imenso tablado da natureza, que falam a linguagem que ele lhes presta, obedecendo a paixões que ele lhes atribui”. Diante disso, é na habilidade de transitar pela representação da floresta que La Fontaine se destaca, apresentando sua crítica social. Dessa forma, a floresta transcende o papel de pano de fundo e,

juntamente com a personificação dos animais, desenvolve, mais que uma narrativa alegórica moralizante, uma representação da sociedade da época, um simulacro de uma realidade.

1.3 A FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA

Diante da mobilidade imprimida principalmente pela tradição oral e que se estende a registros escritos, a fábula se perpetua em várias civilizações, nos mais variados momentos. No caso da sociedade brasileira, esta não surge como uma exceção. Na verdade, no contexto brasileiro é possível verificar a presença dessas narrativas não só no âmbito familiar, mas também no escolar, trabalhadas nas salas de aula por professores e alunos, e presentificadas muitas vezes em livros didáticos, evidenciando-lhes, dentre outras, uma propriedade pedagógica.

Na literatura brasileira, a fábula não se apresenta apenas mediante a tradução de modelos clássicos. Nesse cenário, novas narrativas alegóricas são desenvolvidas, bem como se cristalizam também reinvenções de fábulas já conhecidas. As modificações operadas em antigas produções, tanto em sua forma quanto no critério moral, atestam a propriedade criativa de autores brasileiros. Além disso, tais narrativas não são firmadas a partir de um viés homogêneo de criação na literatura brasileira. A padronização na referida literatura fabular dá lugar à profusão de estratégias e direcionamentos. A manutenção de um estilo narrativo estético e ideológico é descaracterizada pela pluralidade do referido horizonte literário. O modelo clássico, por exemplo, utilizado em algumas narrativas é, também através da intertextualidade, descaracterizado em outras. A moral, por vezes pedagógica, recebe em outros momentos uma roupagem irônica, sarcástica, elemento fundamental para sua “desconstrução”.

Dentre as obras de autores brasileiros que trabalharam a fábula, difundindo-a no universo infantil, é válido destacar as produções de Monteiro Lobato. Munindo-se de uma linguagem coloquial, acessível ao universo infantil, e intercalando muitas vezes as fábulas nas narrativas do **Sítio do Pica-pau Amarelo**, esse autor trata das produções fabulares, em geral mediante a intertextualidade constituída a partir das narrativas européias de La Fontaine, questionando acerca de posturas éticas e morais. Em sua obra *A chave do tamanho: fábulas*, constata-se a presença da recriação de várias dessas narrativas, das quais se pode destacar “A cigarra e a formiga” (LOBATO, 1985a, p. 169). No entanto, Lobato não raro põe em dúvida a validade dos preceitos morais das fábulas clássicas ao se distanciar da moralidade presente nos cânones. Nesse sentido, em “A cigarra e a formiga” o referido autor, ao contrário de La

Fontaine, não comunga do preceito moral da aludida fábula, apresentando outro em seu lugar. A lição encerrada em La Fontaine segundo a qual não se deve descuidar de certos trabalhos sob a pena de trazer tristeza e falta – lição presente também em “A cigarra e as formigas”, de Esopo –, na obra de Monteiro Lobato dá lugar à idéia de gratidão e de reconhecimento do trabalho artístico, representado pela cantoria da cigarra, vez que, ao pedir abrigo à formiga, a cigarra dela recebe a seguinte resposta:” Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquele chiado nos distraía e aliviava o trabalho” (LOBATO, 1985a, p.170).

Além disso, torna-se evidente, em várias dessas narrativas encaixadas, uma inclinação pedagógica, voltada ao público infanto-juvenil no sentido de discutir, ao longo de sua produção, o papel da moralidade mediante uma linguagem coloquial e da retomada da narrativa maior, após a fábula, como forma de discutir tanto a validade quanto a presença de preceitos éticos, incorporados em uma sociedade. A respeito dessa estratégia, pode-se visualizar o modo pelo qual se processa no fragmento que se segue:

A raposa e o homem

Uma raposa foi deitar-se, fingindo-se de morta, no caminho por onde um homem ia passar. O homem chegou, parou e disse:

- Coitada da amiga raposa!

Fez um buraco e enterrou-a.

Assim que ele se afastou, a raposa saiu da cova e correu por dentro do mato até sair lá adiante. Deitou-se de novo na estrada, sempre a fingir de morta.

O homem chegou e disse:

- Oh, outra raposa! Coitadinha...

Arredou-a da estrada, cobriu-a de folhas secas e lá se foi.

A raposa repetiu a manobra. Correu a deitar-se lá adiante, no meio do caminho.

O homem chegou e enrugou a testa.

-Quem será que anda maltratando essas raposas?

Mas não a enterrou nem a cobriu de folhas secas. Deixou-a onde estava.

A raposa pela quarta vez repetiu a manobra. Foi correndo deitar-se lá adiante. O homem chegou, e vendo mais aquela disse: “O diabo leve tanta raposa morta!” E agarrando-a pelo rabo jogou-a no mato.

A raposa ficou pensativa.

- Estou vendo que é perigoso abusar dos nossos benfeitores... (LOBATO, 1985b, p.107 – 108).

Vê-se nessa fábula a ausência do *epimitio* explícito, o qual se apresenta como forma de ratificar, de salientar a moral a que lhe é subjacente. No entanto, logo depois dessa pequena narrativa, o que se tem é uma discussão a respeito da presença da moralidade e de que lição encerra. Tal situação se torna possível vez que as fábulas vêm encaixadas a uma narrativa

maior, nesse caso, na do **Sítio do Pica-pau Amarelo**. Na seqüência da produção, tem-se o seguinte trecho:

- Isto é uma história moral – disse Pedrinho.
- Sim – concordou Dona Benta. – É das tais que encerram uma lição. “Não abuses!” é a lição que a gente tira daí. A raposa abusou da bondade do homem – e se insistisse mais uma vez, o homem era capaz de dar-lhe um pontapé que a matasse de verdade.
- E seria bem feito – disse Emília. – Quem atropela desse modo os bons, merece pau. (LOBATO, 1985b, p.108).

Apesar da ausência do *epimitio* do modelo canônico, Monteiro Lobato retoma a moral na narrativa do **Sítio do Pica-pau Amarelo** e nesta o autor a contextualiza, apresentando as concepções e os posicionamentos éticos por meio do diálogo entre os personagens. Essa característica na produção de Monteiro Lobato cristaliza-se como método didático que, mediante a aproximação de uma linguagem coloquial, bem como por intermédio da presença do posicionamento dos personagens, apresenta um trabalho que se apropria de elementos metalingüísticos e aproxima a criança desse universo alegórico, no qual coexiste o real e o imaginário e que se firma com o seu valor crítico, relativo às questões morais e éticas, constituintes da condição humana.

Não se pode deixar de aludir, nesse contexto fabular brasileiro, às obras de Anastácio Luís do Bomsucesso, que também parte de produções canônicas para desenvolver sua narrativa, e de Coelho Neto, conhecido fabulista que por vezes escreveu sob a influência das obras esópicas. Entre as produções desses dois autores, percebe-se em alguns momentos uma aproximação entre as referidas literaturas, mobilizada principalmente por essa adaptação das fábulas tradicionais. Por esse viés, Santos (2003, p.66) salienta o fato de se verificar “nas fábulas de Bomsucesso uma adaptação intertextual das características de alegoria e exemplaridade da fábula tradicional ao ambiente brasileiro, procedimento que se repete, às vezes, nas fábulas de Coelho Neto”. Dessa forma, nas narrativas de Bomsucesso percebe-se a existência de aspectos descritivos relacionados ao ambiente brasileiro, mobilizados a partir do modelo fabular tradicional.

Além das importantes obras desses escritores brasileiros, a produção contemporânea de Millôr Fernandes ganha notoriedade no cenário nacional. Suas características o tornam um dos mais prestigiados escritores contemporâneos e sua obra ganha notoriedade em um ambiente social conturbado. É nesse cenário que se estabelece a importância do teor crítico de sua obra.

1.4 MILLÔR E SUA “DESCONSTRUÇÃO”

Traçar a história de Millôr Fernandes é salientar a trajetória de um dos mais importantes artistas brasileiros, desde seus primeiros passos na juventude, época em que, aos dez anos de idade, já tem publicado seu primeiro desenho em *O jornal*, sendo devidamente pago por este, prova de sua precoce capacidade criativa e qualidade profissional. Descrever sua trajetória é evidenciar a inquietação de um “humorista nato” – como ele próprio se assume –, nascido no Rio de Janeiro, no bairro de Méier em 1924 que, ao enveredar pelo jornalismo, percorre os diversos meios midiáticos, passando pelo jornalismo e rádio, pela revista e televisão, presentificando-se mediante suas obras também no teatro e na literatura. No entanto, nenhuma tentativa biográfica se compara à sua autobiografia a partir da qual se define (e define sua história, ainda contínua) desta forma:

Nasci pequeno e cresci aos poucos. Primeiro me fizeram os meios e, depois, as pontas. Só muito tarde cheguei aos extremos. Cabeça, tronco e membros, eis tudo. (...) Nasci no Méier, aos nove anos de idade, aonde é que já ouvi isso?(...) Estudei na Escola Enes de Souza, no Méier, onde, depois, fundei a Universidade do mesmo nome. Mas meus cursos maiores são de rua, (e uma ou outra estrada), com seus currículos vitais de malandragem e medo. (...) Aos dez anos de idade vendi meu primeiro desenho pra jornal e me tornei alvo da admiração geral (minha mãe e minha avó). Aos quinze já era famoso em várias partes do mundo, todas elas no Brasil. (...) Venho, em linha reta, de espanhóis e Italianos. Dos espanhóis herdei a natural tentação do bravado, que já me levou a procurar colorir a vida com outras cores. (...) Dos italianos que, tradicionalmente, dão para engraxates ou artistas, eu consegui conciliar as duas qualidades, emprestando um brilho novo ao humor nativo. (...) Sou crente, pois creio firmemente na descrença. (...) Apesar da escola, sou basicamente, um autodidata. Tudo o que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer dos meus trabalhos. A esta altura da vida, além de descendente e vivo, sou, também, antepassado. (...) Em suma: um humorista nato. Muita gente, eu sei, preferiria que eu fosse um humorista morto, mas isso virá a seu tempo. Eles não perdem por esperar. (FERNANDES, 1997, p.10 – 11).

As mais de cem peças escritas (entre traduções, adaptações e textos originais) e dezenas de livros publicados, além de poesias, artigos, caricaturas, letras de música, roteiros de filmes, publicações em revistas e jornais – como *O jornal*, *pif-paf*, *O Cruzeiro*, *Veja*, *Isto É*, *Diário da Noite*, *Tribuna da Imprensa*, *Correio da Manhã* – apresentam a dimensão de sua contribuição artística à sociedade brasileira. Além disso, não bastassem as referidas contribuições, Millôr Fernandes também se destaca como um dos mais conhecidos (e

reconhecidos) fabulistas da contemporaneidade brasileira, tendo escrito mais de uma centena de fábulas em suas obras.

As fábulas millorianas encontram-se compiladas em algumas de suas obras, como, por exemplo, em *Fábulas fabulosas*, publicada em 1963. Nesse momento, a sociedade brasileira vive inúmeros conflitos em um período de intenso rebuliço social. Como figura ativa na representação de seus pensamentos político-ideológicos, Millôr Fernandes por vezes sofre perseguição política, sendo em várias ocasiões censurado. Porém, através de seus trabalhos freqüentemente procura “driblar” a censura, não se permitindo calar diante dos acontecimentos sociais daquela época.

Ao não permitir que suas convicções passem nessa época a ficar ausentes do conhecimento social brasileiro, clarifica-se mais uma de suas características salientada por ele próprio: a de ser livre. Em relação a essa peculiaridade que apresenta, Fernandes ((In: FERNANDES e RANGEL, 2006, p.13) ratifica: “Não tenho procurado outra coisa na vida senão ser livre. Livre das pressões terríveis da vida econômica, livre das pressões terríveis dos conflitos humanos, livre para o exercício total da vida física e mental, livre das idéias feitas e mastigadas”. A idéia de liberdade da qual comunga propicia que suas fábulas sejam vistas como possibilidade de transgressão aos modelos, às “idéias feitas e mastigadas”, desconstruindo o paradigma canônico e estabelecendo em seus textos uma paródia satírica mediante a composição de uma narrativa permeada de ironia e crítica social.

Outra característica que se observa nas fábulas millorianas é a presença de desenhos humorísticos acompanhando muitas das suas narrativas. Essa característica não se estabelece como exclusiva desse autor. Se a literatura brasileira for tomada como exemplo, pode-se atestar a presença de desenhos que acompanham as fábulas nas obras de Monteiro Lobato. No entanto, é possível identificar em tais desenhos, assim como nas narrativas, uma propriedade irônica. Esta, por sua vez, mobiliza a configuração de uma imagem caricatural, que salienta tanto a crítica à sociedade, bem como a desconstrução da moralidade canônica. Além disso, diferente de Lobato, Fernandes elabora os desenhos humorísticos presentes nas fábulas, exercendo o papel de mais uma de suas qualidades: o de caricaturista.

Além de criar e de reinventar fábulas, Millôr Fernandes ainda se presta ao papel de percorrer acerca da presença desse tipo de narrativa nas sociedades. Em se tratando de salientar seu pensamento acerca do fabulário, Fernandes (2002, p.224 – 225) o faz da seguinte maneira:

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

Assim, Millôr Fernandes destaca a propriedade de a fábula se encontrar perdida no tempo, salientando uma antigüidade que se apresenta anterior à organização sócio-política das cidades e dos Estados. A isso, segue “profetizando” o fato de que a fábula se perpetuará até o instante do aniquilamento das sociedades. Por esse viés, salvaguarda a presença dos animais fabulares, com seu caráter antropomórfico, até o momento final, em que se dará a destruição do homem pelo próprio homem.