

MARIA ROJANSKI ARAÚJO

CACHORROS DO CÉU: AS TRANSFORMAÇÕES DA FÁBULA
EM WILSON BUENO

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO-SP

2012

MARIA ROJANSKI ARAÚJO

CACHORROS DO CÉU: AS TRANSFORMAÇÕES DA FÁBULA
EM WILSON BUENO

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Norma Wimmer

UNESP – São José do Rio Preto

Orientadora

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO-SP

30/07/2012

Araújo, Maria Rojanski.

Cachorros do Céu: as transformações da fábula em Wilson Bueno / Maria Rojanski Araújo - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.

90 f. : 4 il.; 30 cm.

Orientador: Norma Wimmer

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Bueno, Wilson. 3. Cachorros do Céu. 4. Fábulas. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE

Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Para
Lulih Rojanski
e Ademir Pedrosa,
meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Antonio Rodrigues Belon, pelo convite para trabalhar com o escritor Wilson Bueno e a obra *Cachorros do Céu*, meu objeto de estudo no mestrado, além de sua enorme contribuição na minha formação, como um todo, durante o tempo que passei em Três Lagoas-MS;

À professora Norma Wimmer, pelo carinho com o qual me acolheu como orientanda e pela dedicada, atenciosa e prática orientação;

À CAPES, pelo financiamento que proporcionou melhores condições para o desenvolvimento desta pesquisa;

À Jeniffer e ao Samuel, colegas do curso de Letras na UFMS, com os quais iniciei um ciclo que agora fechamos juntos;

À Jhenifer e Marília, pela amizade, participação e contribuição nesse processo junto comigo;

Ao Marcos, por toda a sempre disposta e preciosa ajuda;

Ao Ramiro, pelo companheirismo;

E finalmente aos meus pais, Lulih e Ademir, companheiros da viagem maior.

“[...] somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonhos e margaridas”
(Ferreira Gullar)

RESUMO

Neste trabalho propusemos estudar as 25 fábulas que compõem a obra *Cachorros do Céu* (2005), de Wilson Bueno. Para tanto, procuramos primeiramente conhecer este antigo gênero literário, que nasce na Idade Antiga e atravessa os séculos, até chegar à atualidade. Dessa forma, coube à primeira parte do trabalho definir o conceito de fábula, elencar as suas características e compreender a sua estrutura, partindo dos modelos apresentados pelos fabulistas canônicos Esopo, Fedro e La Fontaine, para depois passarmos à produção brasileira, representada pelos escritores Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Após termos estabelecido o quadro de requisitos para entender como esse gênero literário se constitui, passamos a tratar das fábulas atuais de Bueno e contrastá-las com a fábula tradicional, visando mostrar, com isso, as diferenças que despontam: quais características conservam, quais são modificadas e até renovadas. Com efeito, como resultado da pesquisa pudemos obter, a partir das comparações e das análises feitas, a compreensão das transformações da fábula através dos tempos, e de como se mostra a obra de Bueno no atual momento da literatura brasileira.

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

ABSTRACT

In this work we propose study the 25 fables that compose the Wilson Bueno's book *Cachorros do Céu* (2005). First of all, we expose this literary genre, that begins at the Ancient Age, through the centuries, until the present. Therefore, the work begins, at its first part, defining the fable concept, listing its properties and understand its structure, based on the models presented by canonical fabulists Aesop, Phaedrus and La Fontaine, focalizing, after that, in the Brazilian's fable production represented by Monteiro Lobato and Millôr Fernandes. After defined the bases to understand how this literary genre is composed and works, we treat Bueno's current fables and contrast them with the traditional fable in order to show, therefore, the differences that emerge: what properties remain, which are modified and even renewed. Indeed, as a result of the research we were able to obtain, through comparisons and analysis, the comprehension about the changes overtime in fable, and how it shows the Bueno's work in the contemporary Brazilian literature;

Keywords: fable; *Cachorros do Céu*; Wilson Bueno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O GÊNERO FÁBULA	11
1.1 Definição	12
2. ESTRUTURA DA FÁBULA	21
2.1 Cânone: Esopo, Fedro e La Fontaine	28
2.2. Breve histórico do percurso da fábula no Brasil	31
2.2.1. Monteiro Lobato e Millôr Fernandes.....	33
3. O AUTOR E A OBRA	38
3.1. Wilson Bueno	38
3.2. <i>Cachorros do Céu</i>	39
4. ANÁLISE	41
4.1 Espaço	41
4.2 Tempo	43
4.3 Narração	44
4.3.1 Narração de tom heroico	45
4.3.2 Posição assumida pelo narrador	50
4.4 Personagens	54
4.4.1. Metamorfoses	65
4.5 Didatismo e Moralidade	67
4.6. Linguagem	69
4.7 Percursos intertextuais	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
BIBLIOGRAFIA	81
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

Conforme o crítico Ivo Barroso (2005) definiu, *Cachorros do Céu* (2005), de Wilson Bueno, é um “fabulário, mas no mau sentido da palavra”. O leitor que se iniciar no livro acreditando encontrar histórias morais e de intuítos edificantes, terá certamente uma surpresa, pois nesta obra as fábulas se revelam diferentes das de Esopo, Fedro e La Fontaine. Para Barroso, longe de as fábulas se revelarem morais, são “escárnios desmoralizantes em si mesmos e desmoralizadores das fábulas convencionais”.

Além da modificação do plano moral – que já na primeira fábula do livro saltará aos olhos –, chama também a atenção o engenho com que o escritor paranaense trata a linguagem. Segundo ele próprio afirmou em entrevista, para ele, “a linguagem é tudo em literatura”. Em *Cachorros do Céu*, Wilson Bueno demonstrou que levava a sério essa sua assertiva e fez dela um verdadeiro projeto literário.

As fábulas criadas por Bueno são contemporâneas e demonstram as modificações pelas quais o gênero literário em questão sofreu com o passar do tempo. A nós interessa debruçarmo-nos sobre estas fábulas com o intuito de identificar e compreender as afinidades e diferenças que estas despontam em relação às tradicionais, e às demais, verificando se trazem – ou não – novas propostas para este gênero literário de origem milenar. O segundo objetivo consiste em contribuir, mesmo que modestamente, para a fortuna crítica de Bueno.

No primeiro capítulo desta dissertação, fazemos um resgate à tradição: explanamos teses sobre a origem da fábula, as funções que já teve até que se consolidasse como gênero literário autônomo. Para tanto, tratamos dos conceitos elaborados por diversos críticos, como Ismael dos Santos, Oswaldo Portela, Mariza Lajolo, Maria Celeste Consolin Dezotti, José Luís Fiorin, Massaud Moisés, etc.

No segundo capítulo da dissertação, apresentam-se a estrutura da fábula em sua forma tradicional, o cânone formado por Esopo, Fedro e La Fontaine, além do traçado de um breve percurso da fábula no Brasil, que perpassam o Romantismo, o Parnasianismo e o Modernismo.

Chegamos em *Cachorros do Céu* no terceiro capítulo. Nele, apresentamos a obra, que é composta de vinte e cinco fábulas, e falamos um pouco mais sobre o escritor Wilson Bueno e sua produção.

Ao quarto capítulo compete a análise da obra *Cachorros do Céu*, nosso objeto de estudo, na qual são examinados diversos elementos como narração, tempo, espaço, personagens e linguagem. A partir da comparação das fábulas de Bueno com as tradicionais, foi possível verificar, atestadas na nova obra, as modificações sofridas por este gênero literário cuja origem é tão antiga, mas que ainda é utilizado nos dias atuais; dessa comparação tiramos algumas conclusões.

1. O GÊNERO FÁBULA

A fábula é um gênero literário sobrevivente de um percurso aproximado de três milênios e possui origem incerta, assim como a de seus contadores. Ismael dos Santos, em *Homens, raposas e uvas: a fábula da literatura brasileira* (2003), discorre a respeito das correntes interpretativas acerca da gênese da fábula, fundadas em tradições diversas. Segundo o estudioso, há uma corrente oriental, que credencia a *Pañcatantra* como o livro responsável pela reunião das mais antigas fábulas indianas. Há outra, ocidental, que coloca o grego Esopo como fundador da fábula e Fedro como fabulista que deu prosseguimento a essa tradição. A terceira corrente citada por Santos é defendida por Jean-Marie Schaeffer, que acredita na simultaneidade temporal da tradição grega e indiana e a fusão destas nas fábulas criadas pela Idade Média. A quarta corrente a que Santos faz referência leva em consideração outras possibilidades de gênese: “uma fundada na tradição fabulística mesopotâmica e outra na literatura aforística do Egito, ambas anteriores à grega” (p. 18-19).

Destacando o caráter oral das fábulas, Maria Celeste Consolin Dezotti, em *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine* (2005), explana algumas das investigações feitas a respeito da pátria da fábula, das quais se tiram algumas hipóteses: as possibilidades de origem divergem entre Grécia, Índia e Suméria e remontam a um período de aproximadamente vinte séculos antes de Cristo. Além destas hipóteses, Dezotti relata – depois de examinar as histórias narradas pelos índios tukanos inseridas na coletânea *100 Kixti (histórias) Tukano* (1983), recolhidas por Eduardo Lagório e publicadas pela Funai –, ter encontrado narrativas muito semelhantes à forma das fábulas.

Seguindo a mesma linha de Dezzoti, Fúlvia Furquim, em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Pontes e rupturas no fabulário de Wilson Bueno* (2007), afirma – a a respeito da origem das fábulas – que estas “foram transmitidas oralmente durante vários séculos antes de terem seu registro escrito” e que “fazem parte de um conjunto de manifestações culturais de expressão literária, transmitidas por meio da fala, de geração em geração” (p.13).

Dezotti defende, sobretudo, que “a fábula é um modo universal de construção discursiva” (DEZOTTI, 2005, p. 21). Ela explica que as fábulas variam nas estruturas, temas e figuras selecionadas – diferenças determinadas por fatores culturais, variando de um povo a outro – mas que, contudo, têm o mesmo modo de funcionamento. Ou seja: para a autora, todas as fábulas demonstram uma mesma prática discursiva.

Assim, Dezotti propõe uma definição que contemplaria a fábula em sua essência. Para a estudiosa, a fábula seria, então, um “ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa”. De acordo com a autora:

Essa característica forma, muito mais simples, aliás, pode ser a explicação para a popularidade e a resistência desse gênero através dos tempos. É que a maleabilidade de sua forma lhe permite incorporar novos repertórios de narrativas e ajustar-se à expressão de visões de mundo de diferentes épocas. (DEZOTTI, 2005, p. 22)

Essas informações a respeito da origem da fábula servem apenas de ilustração, pois o objetivo deste trabalho não é o de conhecer a pátria da fábula, mas sim o de entender a sua forma originária, antiga, e como ela se desenvolveu através dos tempos, até se apresentar como a encontramos hoje, especificamente na obra *Cachorros do Céu* (2005), de Wilson Bueno, como se verificará adiante.

Reforçando a ideia formulada por Dezotti, Ismael dos Santos afirma que este gênero está “sujeito a absorver os usos e costumes do espaço onde as fábulas vicejam” (2003, p. 26).

1.1 Definição

Antes de tudo, é necessário fazer algumas considerações a respeito da escassez de fortuna crítica do gênero literário em questão.

Segundo Oswaldo Portela, em artigo intitulado “A fábula” (1983), há uma “lacuna em nossos tratados de crítica literária”, que não dedicam à fábula senão “perfunctórias referências”. A explicação para o problema estaria, segundo o estudioso, no fato de alguns críticos não classificarem a fábula como gênero literário. A respeito disso, Portela lembra que Massaud Moisés, em *A criação literária*, ao classificar os gêneros, exclui as “manifestações híbridas ou paraliterárias como o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a oratória, o apólogo, a fábula, a crônica, etc.” (MOISÉS *apud* PORTELA, 1983, p. 119).

É por compreendermos a importância da existência e persistência da fábula através dos tempos e por a considerarmos um gênero literário – reinventado ainda nos dias atuais – é que, seguindo Oswaldo Portela, julgamos necessária a realização deste presente estudo.

Há uma vasta gama de definições para o conceito de fábula. Aqui, mostraremos algumas delas. De acordo com o verbete do *Dicionário Houaiss* a fábula pode ser definida

como: “curta narrativa que contém uma lição moral”. Quanto ao *Dicionário Aurélio*, o verbete fábula consta como: “Narração alegórica, cujas personagens são, normalmente, animais, e que encerra uma lição moral: as fábulas de La Fontaine”.

Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários* (2004), conceitua a fábula como:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão (MOISÉS, 2004, p. 184).

Marisa Lajolo (2005), à luz de nosso tempo, também estabeleceu um conceito para a fábula:

As fábulas são narrativas – em prosa ou em verso – que geralmente apresentam animais como personagens. Animais que pensam, sentem, agem e falam como se fossem pessoas. Mas as fábulas não apresentam só animais como personagens. Há fábulas sobre objetos, sobre plantas, sobre estações do ano, sobre a morte, sobre pessoas. As fábulas mostram pontos de vista sobre comportamentos humanos. Ou seja, recomendam certos comportamentos e censuram outros, que devem ser evitados. Esse ponto de vista – ou opinião – costuma ser explicitado no início ou no fim das fábulas e é chamado lição ou moral. (LAJOLO, 2005, p.1).

O estudioso Ismael dos Santos nos oferece uma série de definições:

O poeta grego Hesíodo nivela *ainos* (força mítica da fábula) ao mito, com o sentido de história que encerra uma verdade. Em contrapartida, Teon, mestre retor de uma academia grega do século II d.C., afirma ser a fábula “um discurso mentiroso que retrata uma verdade”. Séculos mais tarde, Francisco Rodríguez Adrados apresenta a fábula sob uma outra ótica, ao considerá-la uma versão “popular, cômica e humorística do mito”; para o autor, a fábula é um exemplo “que mostra um acontecimento do passado como protótipo de algo que pode repetir-se em qualquer momento”. O ensaísta Emilio Palacios Fernández fornece uma outra definição: “História protagonizada por animais com uma finalidade moralizadora”. Sob o enfoque narratológico, Wolfgang Kayser define a fábula como uma narração breve, fácil de ser lembrada, com o predomínio da presença de animais e tendo como “mítico antepassado” o escravo grego Esopo. Na mesma linha da definição de Kayser, o estudioso brasileiro Oswaldo Portella afirma ser a fábula uma narração breve, em prosa ou em verso, que encerra uma instrução, um princípio ético, político ou literário”. (SANTOS, 2003, p. 32-33)

As definições aqui trazidas parecem ter como ponto comum o fato de a fábula ter existido primeiro na forma oral, para depois ter passado à escrita – que tanto pode ser em prosa como em verso –, consistindo em uma história mais ou menos curta, na qual são

representados animais personificados, cujo comportamento lembra o comportamento humano, com seus acertos e erros e da qual se tira uma moral, um ensinamento ou uma mensagem.

Antes de passarmos a tratar da estrutura propriamente dita da fábula, achamos pertinente fazer um rápido histórico das finalidades que a fábula possuiu e de como se consolidou como gênero literário.

A fábula já esteve a serviço das mais variadas funções: além de ter sido utilizada como recurso retórico (função da qual irá se tratar logo a seguir) e exercício literário, este gênero literário era responsável por enaltecer virtudes e, assim, foi importante instrumento moral quando utilizada no ensinamento da teologia cristã. Em contrapartida, como também tinha o papel de criticar a sociedade, a fábula foi utilizada como sátira ao poder da Igreja.

De acordo com Maria Celeste Dezotti (2003): “Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc” (p. 22).

Ismael dos Santos (2003) refere-se à finalidade que Fedro atribuía às fábulas: para o fabulista, elas se destinariam a

dizer aquilo que, por circunstâncias diversas, não se pode dizer ou se diz de forma oblíqua, mas este não parece ser o único sentido destes textos, pois a intencionalidade da fábula é determinada por um leque variado de motivações: denunciar de forma dissimulada a opressão, satirizar os inimigos, confrontar as incoerências sociais, oprimir os enigmas do homem, provocar o riso, servir de exemplo” (SANTOS *apud* WARNER, 2003, p. 37).

Nesta mesma esteira, Oswaldo Portela explica que Fedro, “ex-escravo, perseguido e oprimido pela sanha dos poderosos políticos de sua época”, utilizou a fábula como “arma de guerra na luta contra os opressores”, servindo-se deste gênero literário “para camuflar suas críticas e sátiras em defesa de todos os oprimidos pelas injustiças dos tiranos” (PORTELA, 1983, p. 127). Portela ainda acrescenta que “a fábula está a serviço do esclarecimento e conhecimento da verdade [...]” (Idem).

As primeiras formulações teóricas a respeito da fábula dão notícia de sua utilidade como recurso retórico de que os oradores, na época de Aristóteles, lançavam mão, com o objetivo de persuadir seus ouvintes.

Silvana Amorim, em *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica* (2003), baseando-se nas teorias de Aristóteles e dos formalistas russos, procurou resgatar o conceito de fábula ressaltando “seu aspecto *narrativo*, ou seja, uma preocupação em contar uma história” (p. 30).

Ismael dos Santos (2003) afirma que, “Entre os historiadores da fábula, predomina o juízo de ter sido Hesíodo o primeiro grego a usá-la” (p. 21) – isso no VIII século a.C. Em seguida, contrapondo-se a essa primeira possibilidade, explica: “Contudo Aristóteles, em *Arte retórica*, ao abordar o uso da fábula como instrumento útil na missão persuasiva do orador, aponta Estesícoro e Esopo como fabulistas” (p. 22). Segundo Santos, o filósofo considerava a fábula

uma estratégia de persuasão, uma espécie de narração curta, proposta para suprir o orador ‘de exemplos’, com o objetivo de reforçar o discurso, pois ‘têm a vantagem de que, sendo difícil encontrar no passado acontecimentos inteiramente semelhantes, é muito mais fácil inventar fábulas. Para imaginá-las, assim como as parábolas, basta reparar nas analogias’. Desse modo, Aristóteles aponta a fábula como um meio de indução oratória, apta para persuadir alguém sobre uma verdade ou para modificar eventualmente o seu comportamento. (SANTOS, 2003, p. 35)

Dezotti (2003) também chama a atenção para o fato de a fábula ter sentido, antigamente, como recurso retórico. Segundo a autora:

[...] a prática da fábula constituía um expediente discursivo bastante popular. Presente nas falas de heróis, de reis e de pessoas do povo, elas constituem exemplos de fábulas aplicadas a uma situação particular. As diferentes personagens comunicam mensagens por meio de narrativas que são interpretadas de acordo com orientações apontadas na própria instância de enunciação [...]. (DEZOTTI, 2003, p. 25)

A autora explica que “a fábula alcançou imensa popularidade entre os gregos, especialmente no século V a.C., quando falar por meio de fábulas se torna um modismo” (p. 27). Afirma também que os gregos demonstravam prestar mais atenção nos discursos dos oradores quando estes se serviam de fábulas. Dessa forma, logo a Retórica se atentou para esse fascínio, incluindo a fábula como “possibilidade de construção de provas persuasivas” (p. 27-28).

Dezotti relata, ainda, que os retores gregos foram grandes estudiosos da fábula, que viram nela “um bom recurso para exercitar a competência argumentativa dos futuros oradores” (p. 28). A estudiosa explica em seguida:

Um destes retores, Theon (séc. I d.C.), formulou a primeira definição de fábula que conhecemos. Diz ele que ‘fábula (*mythos*) é uma fala (*logos*) mentirosa que retrata uma verdade’. Essa definição revela que *mythos* é o nome que os gregos davam à fábula quando considerada gênero literário (Idem).

Estas afirmações demonstram que a fábula se origina na oralidade – tanto é que os gregos a denominaram primeiramente como “fala”, conforme mostrou o trecho exposto acima. Destacando este caráter oral da fábula, Ismael dos Santos afirmou:

A fábula afirma-se tributária da tradição oral, mesmo quando perpetuada no texto escrito. Portanto, o fundo literário geral sobre o qual se destaca o gênero das fábulas é a oralidade, na medida em que estas narrativas apresentam uma história curta, de fácil memorização, com a finalidade de convencer o ouvinte (SANTOS, 2003, p. 41).

Ismael dos Santos reporta-se a Matthew Hodgart, Todorov e Schaeffer para abordar algumas hipóteses relativas ao surgimento da fábula. Segundo Santos, Hodgart considera duas possibilidades de origem para a fábula: que ela é o resultado da transformação do conto popular, em vista do compromisso que ambos possuem com a moralidade; e que ela surgiu da literatura aforística, por conta do caráter pedagógico de ambas. Todorov afirma que os gêneros “surgem da transformação de outros gêneros, ‘por inversão, por deslocamento, por combinação’” (TODOROV *apud* SANTOS, 2003, p. 33). Já Schaeffer considera dois modelos teóricos para o surgimento da fábula: um evolucionista e outro matricial. Santos sistematiza este modelos:

No primeiro, [...] a origem da fábula é o germe que apenas encontrará sua realização plena em La Fontaine; já no modelo matricial, a evolução histórica da fábula esópica gera diferentes textos, segundo um determinismo interno” chamado “transtextualidade explícita” (SANTOS, 2003, p. 34).

A constituição da fábula como gênero literário autônomo só ocorreu, segundo Dezotti, “com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária, durante o século VI a.C.” (2005, p. 26). Oswaldo Portela também está de acordo com esta ideia ao afirmar que “com Fedro, em Roma, é que a fábula vai adquirir caracteres de gênero literário autônomo” (p. 120).

Assim, enquanto Fedro adaptou as narrativas de Esopo para “camuflar críticas à sociedade romana” (SANTOS, 2003, p. 23), La Fontaine difundiria, pela Europa, no século XVII, fábulas criticando os poderosos de sua época, em particular aqueles da sociedade francesa. É importante ressaltar que a fábula cumpriu frequentemente o papel de expor de forma irônica críticas à sociedade e até a pessoas determinadas, que os escritores faziam referência sem identificá-las claramente, de modo provocativo.

Ismael dos Santos também registra a presença da fábula na Idade Média, período durante o qual ela foi utilizada como “instrumento moral e de exercício literário, sendo

consagrada pelos pregadores em seus sermões como narrativa de exemplo, acentuando-se a sua difusão nos séculos XII e XV”. Assim, a fábula teria adquirido mais uma função: a de ensinar a teologia cristã. Por outro lado, o autor afirma, a partir de Hodgard, que também nessa época o gênero foi utilizado como sátira e protesto contra a Igreja.

Na Modernidade e no período atual da literatura, a tradição da fábula continua presente, sendo reunida, reescrita – como fez Italo Calvino na obra *Fábulas italianas* (2000) – e (re) inventadas por diversos escritores (que exploraremos melhor no próximo capítulo).

No que diz respeito às diferenças entre a fábula outras formas literárias próximas a ela, como a parábola e o bestiário.

Oswaldo Portela (1983) configura como imprecisos os limites entre a parábola e a fábula. Segundo o autor, tanto uma como a outra forma literária admitem a seguinte classificação: “narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior” (p. 126).

O estudioso, entretanto, propõe a distinção entre as duas formas literárias:

[...] a parábola não transcende os limites do provável, ao passo que a fábula implica sempre em dar característica real ao fantástico. Geralmente a fábula transfere para animais ou seres inanimados as qualidades e sentimentos do homem, fazendo, por conseguinte, largo emprego da prosopopeia. (PORTELA, 1983, p. 126)

Complementando a conceituação de parábola, Santos (2003) remete a Todorov, que por sua vez se baseou nos *Tratados sobre a fábula*, de Lessing, em suas formulações. Assim, Santos afirma que:

[...] ao analisar o texto de Lessing, *Tratados sobre a fábula*, o autor [Todorov] conclui que as escrituras do tipo ficção se subdividem em gêneros a partir da oposição básica entre o narrativo (casos particulares) e o simbólico (casos possíveis). Por descrever casos particulares, a fábula compõe uma narrativa de fatos apresentados como reais, ocorridos, enquanto o gênero simbólico (como, por exemplo, a parábola) traduz o que pode ocorrer. (SANTOS, 2003, p. 33-34)

Com objetivo de resumir a distinção básica entre a fábula e a parábola, Oswaldo Portela afirma que a parábola, diferentemente da fábula, trata de assuntos e situações humanas mais reais e visa maior elevação no plano ético (cf. PORTELA, 1983, p.8).

O bestiário, assim como a parábola, também possui grande semelhança com a fábula. Isso ocorre porque, segundo Taís Gonçalves Bernardo, em sua Dissertação de Mestrado intitulada “A presença da fábula, do lirismo e da narrativa em *Le bestiaire ou cortège*

d'orphée de Guillaume Apollinaire” (2008), estas formas literárias provêm da mesma gênese, ou seja, têm suas raízes na tradição oral.

Como ocorre com a fábula, o bestiário também se configura como uma narrativa curta e didática, cujas personagens são animais e que apresenta conteúdo de caráter moralizante. Os gêneros se dissociam num determinado ponto, “permitindo que se desenvolvam paralelamente, cada um com características e estruturas próprias” (BERNARDO, 2008, p. 34).

Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários* (2004) conceitua o bestiário da seguinte maneira:

Os bestiários eram, durante a Idade Média, sobretudo nos séculos XIII e XIV, livros em prosa ou verso, muitas vezes com ilustrações, que tratavam de animais, verdadeiros ou fantásticos, considerados simbolicamente portadores de qualidades sobrenaturais, via de regra ligadas ao Cristianismo. (MOISÉS, 2004, p. 54-55)

Taís Gonçalves Bernardo traça um paralelo entre a fábula e o bestiário, mostrando as suas diferenças:

Via de regra, elas [as fábulas] representam como protagonistas animais dotados de fala, raciocínio e comportamento de todo humano; infalivelmente, cada história contém, no início ou no fim, uma lição de conduta humana, às vezes a ilustração de um provérbio ou um dito da sabedoria das nações. Mas cada fábula contém uma intriga, um encontro de dois ou mais animais, um incidente qualquer que leva a uma lição. Nos bestiários, pelo contrário, não há conflito e a lição é deduzida a partir da descrição “científica” da natureza de um animal. (BERNARDO, 2008, p. 34-35)

Detendo-se mais nas personagens animais, a Bernardo afirma que, na fábula, estes falam como seres humanos, e que, por isso, a sua condição biológica e verdadeira natureza é subtraída e passam a pertencer “somente a uma natureza de caráter puramente simbólico” (p. 35). Diferentemente do que ocorre na fábula, a autora explica que “o animal do bestiário não é dotado de fala, nem apresenta qualquer interatividade direta como na fábula, assim como também o gênero, de um modo geral, não contém um conflito que envolva a narratividade, gerando alguma consequência.” (Idem)

É importante ressaltar que o bestiário é marcado pela presença da religiosidade devido à ligação que tem ao período medieval e ao cristianismo, época na qual o poder havia sido centralizado nas mãos da Igreja Católica e na qual o bestiário mais se difundiu (FURQUIM, 2007, p. 26), que são características que a fábula não possui.

Outro aspecto que diferencia a fábula do bestiário é a constante presença, neste último, da ilustração, que, na narrativa, cumpre papel alegórico e auxiliar à compreensão da história contada. Em relação a este quesito, Varandas afirma que:

A vertente alegórica e simbólica do Bestiário não se situa apenas a nível do texto escrito, mas também a nível das imagens que o acompanham. De fato, na Idade Média, as imagens surgem como uma outra forma de leitura, proporcionando aos que não sabiam ler as palavras registradas pela escrita uma compreensão igualmente eficaz e viva das histórias bíblicas; as imagens constituem-se pois como a literatura dos laicos (*litterature laicorum*). Tal como o texto escrito, elas contam histórias: as mesmas histórias narradas pelas palavras, ou até outras histórias, porque são ênfase a um determinado acontecimento narrativo, omitem pormenores e adicionam outros. (VARANDAS *apud* FURQUIM, 2007, p. 28).

Enquanto o bestiário é sempre acompanhado de uma gravura expressiva, que auxilia e até dá outras chaves para a compreensão do texto escrito a que está anexado, na fábula a ilustração não constitui uma regra, nem cumpre o papel de complementar o texto (trataremos, mais à frente, das ilustrações presentes nas fábulas de *Cachorros do Céu*).

Oswaldo Portela (1983) conceitua a fábula como:

narração breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado” (p. 121).

Segundo Portela, La Fontaine nomeou estas duas partes como “corpo e alma da fábula”. Enquanto o corpo configuraria a “narrativa que trabalha as imagens e dá forma sensível às ideias gerais”, a alma consistiria nas “verdades gerais corporificadas na narrativa”. Com base nisso, o crítico afirma que a fábula possui “duas partes substanciais”, que ele conceitua como: “a) uma narrativa breve b) uma lição ou ensinamento” (PORTELA, 1983, p. 121).

A alegoria, segundo Portela, apresenta-se como o terceiro elemento que constitui a estrutura da fábula. (cf. PORTELA, 1983, p. 126). A respeito disso, Ismael dos Santos (2003) relata, a partir da visão de Todorov, que a fábula é o “gênero mais representativo da alegoria pura, pois o sentido textual tende a desaparecer, dando ensejo a outras leituras” (p. 33).

É notável como o próprio conceito de alegoria e de fábula tem grandes aproximações, conforme mostra Flávio Kothe em *A alegoria* (1986). Ao comparar os significados dos dois conceitos, Kothe afirma: “Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos

concretos um significado abstrato” (p. 12). O autor ainda distingue os conceitos de alegoria e fábula do conceito de metáfora, conforme explica a seguir:

A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma ideia ‘abstrata’[...]. A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral (que pretende ser definitiva) (KOTHE, 1986, p. 13).

Maria Celeste Dezotti (2003) destaca a importância do elemento alegórico na constituição do discurso da fábula:

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

Dessa forma, Dezotti atesta que a alegoria é elemento intrínseco à fábula, é componente essencial de “receita”, pois, além integrar seu discurso, ele também funciona como ponte para a interpretação do sentido da fábula (ou de sua moral), mas que fica a critério do fabulista explicitar a mensagem (quando apresenta uma moral em seu desfecho) ou deixar a cargo do leitor fazê-lo.

Faz-se importante, por fim, ainda a respeito de alegoria e fábula, fazer uma distinção, formulada por Portela (1983): A narrativa toda [a fábula] se desenvolve através de imagens e figuras. Isto, porém, não nos credencia a definirmos a fábula como sendo “uma lição oculta sob a alegoria de uma ação”, como o fez De La Mote [...]. Se assim fosse, qualquer signo, como a bandeira, o ramo da oliveira ou um sinal com as mãos seria uma fábula (LA MOTTE *apud* PORTELA, 1983, p. 123). A conclusão que se tira disso, segundo Portela, é que “a fábula não é uma simples ação alegórica, mas, sim, a narrativa de uma ação alegórica na qual se oculta um ensinamento” (PORTELA, 1983, p. 124). A fábula possui uma estrutura própria, com características próprias.

2. ESTRUTURA

Portela considera a fábula uma espécie de “drama em miniatura”, em decorrência da presença constante do desequilíbrio e do conflito; estes constituem o ambiente propício para a fábula. Segundo o autor:

As palavras “drama”, “dramático” têm aqui uma significação especial de conflito. A fábula existe exatamente porque e onde existe um desequilíbrio, um choque de ambições ou desejos, uma ação conflituosa, enfim. Quando as personagens estão acordes, estão em paz e conseqüentemente em equilíbrio, é impossível haver drama e, por extensão, é impossível haver ambiente para uma fábula. (PORTELA, p. 127-128).

Esses conflitos do homem têm como decorrência, também, segundo Portela, a criação do drama, do conto, da fábula, da novela e do romance.

Ismael dos Santos (2003) faz algumas considerações a respeito da conceituação e da estrutura da fábula. Seguindo a linha de Portela, Santos vê na “criação de situações conflituosas” aquilo que corresponde ao “núcleo da fábula”, pois, sem o confronto, “não há diálogo nem ação” (SANTOS, 2003, p. 46).

Adrados afirma que a fábula é um “breve relato com uma organização simples e constante, apresentando uma situação de ‘enfrentamento estereotipado’ e uma conclusão explícita na moralidade.” (ADRADOS *apud* SANTOS, 200, p. 35)

O linguista José Luiz Fiorin, em artigo intitulado “Millôr e a destruição da fábula” (1987), caracteriza a forma da fábula desde a canônica até as de Monteiro Lobato, passando por Millôr Fernandes:

Todas as fábulas, das de Esopo às de La Fontaine ou Monteiro Lobato caracterizam-se por possuir três partes bem distintas: um discurso figurativo, um discurso temático e um enunciado que liga esses dois discursos. O discurso figurativo narra um determinado episódio. Nessa narração, instaura-se sempre uma isotopia humana, mesmo que os atores sejam figurativizados por animais, plantas, etc. O discurso temático, contido na “moral”, é a explicação do componente temático que subjaz ao discurso figurativo. Ele ancora a interpretação, não permitindo que o enunciatário entenda o discurso figurativo de maneira diferente daquela que o enunciador deseja. A fábula apresenta, de maneira explícita, a leitura de seu discurso figurativo. A terceira parte mostra que o discurso temático é o componente interpretativo do figurativo. É um enunciado que estabelece a ligação entre os dois outros discursos. Manifesta-se de diferentes maneiras: “A fábula mostra que...”, “Moral”, etc. (FIORIN, 1987, p. 85)

O linguista Alceu Dias Lima, em artigo intitulado “A forma da fábula” (1984), considera que a fábula é, antes de qualquer coisa, discurso, ato de fala, dado seu caráter oral, e

propõe a sua divisão em três partes, ou melhor, em três discursos: narrativo, moral e metalinguístico.

Dezotti (2005), que adota o método de Lima (1984) para analisar as fábulas esópicas, afirma que estas se organizam em dois parágrafos:

[...] no primeiro, está a narrativa e, no segundo, o “*epimítio*”, assim chamado pelos antigos por ser um texto que vem depois da narrativa (*mythos*). O texto do epimítio, por sua vez, se constitui de duas porções facilmente delimitáveis: uma porção que apresenta uma interpretação da narrativa [...], e uma outra porção que informa a ação que o enunciador da fábula está realizando [...]. Ao texto interpretativo chamamos *moral*; ao texto que informa o ato de fala que está sendo realizado chamamos *metalinguístico* (DEZOTTI, 2005, p. 23-24).

Este último apontaria, segundo Dezotti, a condição de “estrutura enunciativa da fábula” (DEZOTTI, 2005, p. 24). Quer a autora com isso mostrar e reforçar, de acordo com um ponto de vista linguístico, que a fábula possui origem oral.

Ismael dos Santos (2003), ao se reportar a Warner, cita as quatro características observadas por este estudioso nos contos de fadas que, posteriormente, aparecem na tradição da fábula: “a adoção da voz cômica ‘como tom narrativo’, o didatismo, a ironia e a presença dos animais como personagens” (WARNER *apud* SANTOS, 2003, p. 42).

Para analisar a estrutura da fábula, Ismael dos Santos, assim como Oswaldo Portela, utilizou, como modelo, as fábulas clássicas. Como método, a proposta de Santos consiste em focar nas narrativas: 1) o discurso do narrador; 2) a fala das personagens; 3) a voz do autor. Segundo o crítico, este modelo permite enxergar algumas “leis internas que singularizam a fábula e a diferenciam de outras formas narrativas”. (SANTOS, 2003, p. 42).

Oswaldo Portela explica que na fábula dominam a unidade de lugar, tempo e ação; a unidade de ação condiciona as outras duas. Tal afirmação significa, segundo Portela, que em uma mesma fábula não pode haver mais de um conflito, drama ou ação. Estas regras corresponderiam, segundo a visão do autor, à objetividade – essência da fábula; esta relega ao segundo plano as ações extras, as divagações e os excessos. Portela complementa: “Isto também justifica a apresentação sóbria, concisa, breve, objetiva, que deram, ao gênero, Esopo e Fedro” (p. 128).

No que diz respeito ao tempo, Portela afirma que a ação dramática das fábulas se realiza no presente, e que o passado e o futuro não têm maior importância. O autor explica: “A cena se passa num abrir e fechar de olhos como quando a cortina do palco se levanta e

logo se abaixa para dar ao espectador apenas uma curta visão” (p. 128). Portela atesta que a fábula mostra apenas o importante à sua mensagem.

Ao espaço – local onde acontece a ação da fábula – também se aplica a mesma regra: este é determinado pela unidade de ação, ficando, por isso, geralmente restrito a “uma sala, uma casa, um pomar, um rio, uma floresta, uma árvore, etc” (PORTELA, 1983, p. 128). De acordo com o autor, “raramente as personagens de uma fábula se deslocam de um lugar para outro”. Este aspecto reforça a tese de que na fábula só se apresentam os detalhes que forem realmente importantes para o “desenvolvimento do drama” (p. 129).

A respeito da unidade de ação, tempo e espaço, Portela sintetiza:

Em conclusão diríamos que a unidade de ação é absoluta e a esta segue a unidade de espaço que, sem ser absoluta, é a regra geral. [...] embora a narrativa venha no passado, a unidade de tempo é absolutamente mantida. A ação dramática, por ser una, 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. (PORTELA, 1983, p. 129).

Isto quer dizer que, na fábula, a ação é o fio condutor tanto do tempo quanto do espaço; que estes últimos podem ter desdobramentos, mas sempre à medida que a ação exigir.

Quanto ao narrador, Ismael dos Santos, na esteira de Portela (1983), viu na unidade de ação, de tempo e de espaço, elementos que conferem à narrativa a sua concisão característica; na fala das personagens, o “diálogo de enfrentamento, evidenciado na construção de pares antitéticos”, e na voz do autor, o que se convencionou denominar “moralidade” (2003, p. 42). Segundo o autor, este esquema de discursos que configuram a narrativa da fábula clássica, com Esopo, Fedro e La Fontaine – autores considerados por Santos como formadores do “cânone da fábula ocidental” –, demonstra ter permanecido “válido nos fabulários modernos, ainda que revestidos de outros matizes” (SANTOS, 2003, p. 42). Traços estilísticos e temáticos à parte, Santos afirma que se pode constatar, a partir de Esopo, que os três escritores têm como ponto comum em suas fábulas “a concisão, a personificação de animais e a linguagem prescritiva” (p. 43).

No diz respeito ainda ao discurso do narrador, Santos o configurou a partir do modelo apresentado por Moacyr Garcia, para o qual o narrar clássico pode ser formulado em quatro “estágios”: a exposição (explicação das circunstâncias da trama e apresentação das personagens), a complicação (configuração do conflito), o clímax (ponto de maior tensão do

conflito) e o desenlace (solução exemplar). O modelo tradicional da fábula, segundo Santos, também obedece a esse “encadeamento” (p. 44).

Santos também reforça a concisão e precisão do diálogo das personagens: ele deverá se desenvolver de modo suficiente a demonstrar a tensão antagônica entre as personagens e sua duração deve se subordinar à dinâmica deste confronto.

A respeito da linguagem utilizada pelas personagens, o crítico reporta-se a Reboul, que afirma que os animais “falam uma linguagem familiar, pitoresca, muitas vezes cômica” (REBOUL *apud* SANTOS, 2003, p. 46). Santos também caracterizou o narrador da fábula como aquele que “não se perde em descrições e digressões; ao contrário, narra uma ação em tempo e espaço únicos, reforçando o conceito de contenção da fábula canônica” e, dessa forma, na fábula clássica encontraríamos um narrador “impessoal e distanciado”. O crítico também caracteriza o espaço ficcional como “raramente descrito”. E, com relação ao tempo, afirma que “passado e futuro são irrelevantes”; o autor considera tanto o espaço quanto o tempo restritos (cf. SANTOS, 2003, p. 44-45). Estes aspectos levantados por Santos estão de acordo com os apresentados por Portela, que também considera e destaca, como vimos, a unicidade de ação, tempo e espaço da fábula.

Portela propõe ainda um “esquema geral da fábula” que, na “sua forma mais rígida”, se resumiria a uma “ação/reação, ou, *discurso/contra-discurso*” (p. 129). O estudioso afirma que a fábula é geralmente um diálogo entre duas personagens, no qual um diz uma coisa e o outro nega ou retruca, e que também faz parte de suas possibilidades a fábula ter apenas um personagem, e a ação e reação acontecerem dentro da mente da personagem, ou num monólogo.

Um esquema mais amplo e complexo consistiria, segundo o autor, na seguinte forma: “Situação-ação reação-resultado ou Situação-ação reação-ação / reação-resultado” no qual a repetição dos elementos “ação-reação” dependeria da extensão da fábula. Assim, de acordo com Portela: o “elemento ação reação está na dependência da extensão do diálogo, podendo, teoricamente, ir de uma vez ao infinito, mas é muito provável que não passe de três ou de quatro” (p. 130).

Ao caracterizar a linguagem da fábula, Portela nos remete de novo à premissa de concisão e precisão do gênero. Desse modo, o autor considera a linguagem da fábula como simples e objetiva, conforme explica mais detalhadamente:

Na fábula todas as palavras são medidas e direcionadas para um alvo bem definido. Mesmo sendo constituída de imagens e linguagem figurada, não

cai jamais no vazio. Pelo contrário, porque a fábula deve relacionar-se com a vida, porque ela deve executar a verossimilhança entre a vida e a realidade, também será real, plástica, objetiva. As imagens empregadas devem do mesmo modo ser de fácil percepção para que o leitor possa realizar a verossimilhança entre a fábula e a própria vida, tirando dela o proveito em forma de padrão de comportamento. A fábula, na concepção de seus criadores, tem finalidade didascálica e, assim sendo, a linguagem em que é vazada deve ser eminentemente didática, simples, objetiva. (PORTELA, 1983, p. 131)

Como na fábula predominam os diálogos – nos quais, segundo a visão Portela, se manifestam as divergências, os conflitos, os atritos, matéria-prima para a narrativa fabular –, o autor os caracteriza a partir de quatro tipos: 1) diálogo direto, quando o fabulista faz as personagens conversarem entre si diretamente; 2) diálogo indireto, quando o fabulista mesmo narra a conversa dos interlocutores, sem permitir que eles falem diretamente um com o outro; 3) diálogo misto, quando o fabulista permite apenas a um dos interlocutores o discurso direto; 4) diálogo interior (monólogo), aquele que se passa na mente da personagem. O conflito é resolvido internamente e apenas o resultado é enunciado.

Portela ressalta que o narrador tem “papel preponderante” na constituição das fábulas, pois é o responsável, no proposto esquema geral, pela “Situação” e pelo “Resultado”, enquanto os diálogos consistiram apenas a “ação/reação” (p. 132).

Posto isso, Portela afirma:

A forma de linguagem praticamente nula na constituição da fábula é a descrição. Não há descrições por causa do caráter eminentemente objetivo deste gênero literário, ao menos na versão clássica. Descrição implicaria a enumeração minuciosa de pormenores, o que, como já foi dito, vai contra o espírito sóbrio da fábula. (PORTELA, 1983, p. 133).

Em seguida, Portela cita Lessing: para ele, “Descrições são ‘embelezamentos supérfluos que desviam a atenção do leitor da finalidade da fábula e impedem de tornar-me consciente de uma verdade moral’” (LESSING *apud* PORTELA, 1983, p. 133). Veremos, mais adiante, que Wilson Bueno vai na contramão de premissas como essas apontadas acima.

A respeito das personagens da fábula, Portela afirma que estas são presentes em número “reduzidíssimo” e que se caracterizam por serem “geralmente planas”, ou seja, “não crescem, não evoluem diante do espectador como as personagens de um romance” (p.133). Na fábula, assim como no conto, o leitor convive com as personagens “num instante climático de sua existência” (MOISÉS *apud* PORTELA, 1983, p. 134). Portela complementa que não

há como saber como essas personagens foram antes e posteriormente ao momento descrito da fábula; o leitor apenas pode imaginar.

As personagens também não são apenas animais, restritamente. Podem encenar as fábulas “tanto a natureza viva (fauna e flora), como a natureza morta (objetos, pedras, etc.), homens, divindades e até entes imaginários podem trabalhar como atores neste fantástico palco” (p. 134).

A esse respeito Dezotti também faz algumas considerações:

A leitura das fábulas gregas mostra que já naquele tempo a fábula nunca se limitou a trabalhar apenas com “histórias de animais que falam”, como veiculam os nosso manuais. Notamos que qualquer ser podia constituir-se personagem de fábulas: ao lado dos animais, encontramos deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes de um mesmo corpo e até entidades abstratas” (DEZOTTI, 2005, p. 27)

A escolha dos seres que devem encenar as fábulas divide opiniões entre os críticos.

Portela afirma que Jacob Grimm entendia como admissível apenas animais e entes animados encenarem as fábulas, enquanto os seres inanimados comporiam os contos de fadas. A esta visão o próprio Oswaldo Portela se opõe, afirmando que, se essa premissa fosse levada em consideração, acabaríamos nos afastando da fábula e teríamos que levar em conta os “contos ou histórias de animais” e as “epopeias animais, onde se enquadram a *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque de Holanda, e a *Revolução dos Bichos*, de George Orwell” (PORTELA, 1983, p. 134).

O mesmo estudioso cita Breitinger, para quem a introdução de animais constituía um elemento “maravilhoso”: a presença de animais chamava a atenção e despertava maior interesse dos leitores do que em relação às fábulas com personagens humanas. Lessing, discordaria de Breitinger, alegando que, à força da repetição e frequência, o elemento maravilhoso perderia o efeito de atração e surpresa. Também Reinhard Dithmar, segundo Portela, acreditava que a presença dos animais ocorria devido a sua universalmente conhecida caracterização.

Para Portela:

A preferência por animais deve-se, sem dúvida, ao fato de que seus caracteres, qualidades e temperamento são sobejamente conhecidos, não sendo então necessária a prévia descrição destes animais. Ao tomarmos, por exemplo, como personagem de uma fábula o Lobo, sabemos de antemão que se trata de um personagem de caráter prepotente, voraz, antisocial, etc., ao passo que o cordeiro é símbolo da inocência, mansidão, ingenuidade. Por consenso universal, consagrados não só em fábulas como também nos provérbios populares e até na heráldica, são atribuídos aos animais

comportamentos, qualidades e características as quais são frequentemente comparadas às dos homens. (PORTELA, 1983, p. 135)

O crítico também alega que “a História Sagrada está repleta de imagens animais”, e nos fornece uma lista interessante com a caracterização de diversos deles – ditada a partir da observação popular –, entre os quais citaremos apenas alguns: a raposa caracterizaria a “astúcia, a esperteza, a inteligência”; a cobra, “a periculosidade, a maldade, a solércia”; o macaco, “a caretice, a agilidade”; o cão, “a fidelidade”; a lebre, “a rapidez”; a tartaruga, “a persistência”, etc. (Idem).

De qualquer modo, Portela considera que, para a fábula, “é indiferente se certas qualidades atribuídas aos animais têm base científica ou não” (p. 136), assim como ele não vê necessidade de serem universalmente conhecidas, pois a escolha dos animais varia de acordo com a diversidade das culturas, e cada povo acaba representando os animais que lhe são mais familiares. Para o estudioso, “as associações estabelecidas entre o comportamento do homem e dos animais não têm validade absoluta” (p. 136). Ressaltando este aspecto, ele explica que:

A personagem de uma fábula é determinada através da espécie animal, da figura de contraste, da maneira de falar e maneira de agir. Não é mostrado nenhum caráter ou tipo, mas apenas uma certa qualidade humana. Só assim é possível que o leitor se reconheça nas diferentes fábulas (PORTELA, 1983, p. 137).

Portela acrescenta, ainda, que o comportamento de um mesmo animal pode variar de fábula para fábula – e é neste ponto que ele e Santos (2003) se opõem. Isso fica bastante claro quando este último afirma:

O caráter simbólico dos protagonistas da fábula não se altera, eles parecem existir igualmente em todos os tempos. E, quando desempenham papéis diferentes, o texto clássico quase nunca se distancia do lugar-comum reservado aos animais atores. As fronteiras que os confinam raramente são desrespeitadas. A eles cabe um comportamento típico, e nada resta senão continuarem agindo assim (SANTOS, 2003, p. 46).

Enquanto o primeiro admite que um mesmo animal apresenta comportamentos que podem variar de fábula para fábula, Santos reafirma justamente o fator de estereótipo e o caráter simbólico deles como essenciais para a fábula. Ou seja: para Santos, embora as associações entre o comportamento, entre qualidade e espécie animal não tenham base em uma comprovação científica, a “sua subsistência é imprescindível para a fábula canônica” (p. 45).

Para Santos, tal traço é fundamental, uma vez que:

Fazer figurar animais como ícones das ações e dos sentimentos humanos é a estratégia axial do narrador da fábula clássica. Logo, o que fascina são as personagens animais, com caracteres apropriados às virtudes e aos defeitos humanos. A essência da fábula é a personificação (SANTOS, 1983, p. 45).

Outra característica levantada por Santos, ainda no que diz respeito à análise das personagens, remete a uma formulação de Maletínski, tomada a *Os arquétipos literários* (2002), que vê nas fábulas a “permanência de pares antagônicos”, entre os quais ocorre sempre de um fracassar, enquanto o outro celebra (MALETÍNSKI *apud* SANTOS, 2003, p. 36). O autor também afirma que o número reduzido de personagens na fábula – geralmente duas – facilita a oposição de valores.

Segundo Portela, isso facilita a associação de comportamento já mencionado: “no lobo tem-se a maldade; na formiga, o labor; na águia, a argúcia; na tartaruga, a persistência; na raposa, a astúcia; no leão, a prepotência; no cordeiro, a ingenuidade” (p. 46).

Na análise que faz sobre uma fábula clássica – “A raposa e o bode” –, André Niel comenta: “O que põe em movimento o jogo dramático, em toda narrativa desse tipo, é a disparidade, a desigualdade com que as personagens se defrontam, que acarreta fatalmente a eliminação de uns em benefício de outros” (NIEL *apud* SANTOS, 2003, p. 49). Com efeito, para Santos, a fábula canônica, em seu modelo ideal, teria como cerne o confronto estereotipado. Ele observa que, na fábula clássica, a regra é sempre a relação combativa, e que raramente ocorre o contrário; “a relação solidária constitui exceção”, diz ele (SANTOS, 2003, p. 51).

2.1 Cânone: Esopo, Fedro e La Fontaine

Ismael dos Santos estabelece um quadro bem claro do cânone da fábula, apontando os autores representantes, as épocas em que se inseriram, além da motivação e do estilo que marcaram cada um desses representantes.

Da exemplaridade à motivação satírica, as fábulas podem ser lidas na cultura ocidental em três etapas, a primeira – na Grécia –, com Esopo, a partir do século VI a.C., caracterizada pela veiculação de normas de conduta; a segunda – no início da Era Cristã em Roma –, com Fedro, na trilha satírica de Arquíloco, associada também à moralidade, ainda que instrumentalizada de forma mais frequente pelo viés irônico; e a última – no século XVII, na França – com La Fontaine, destinada de forma ambivalente à diversão da corte e ridicularização da sociedade francesa da época. (SANTOS, 2003, p. 39-40)

Consolidadas pelo uso de Esopo, Fedro e La Fontaine, temos aqui, portanto, as características da fábula, que deram origem ao que hoje é considerado por críticos e teóricos como a forma da fábula clássica. Embora estes escritores tenham utilizado a mesma “fórmula” para criar fábulas, não deixaram de imprimir, cada qual, a sua marca estilística e criativa ao gênero – o que gerou um vasto e diversificado fabulário, importante herança para a literatura universal.

Ainda de acordo com Santos:

Entretanto, se as narrativas da fábula canônica mostram-se assemelhadas pela história que contam, elas se tornam diferentes e até únicas pelo discurso do autor explícito na moralidade. Convém notar que, na fábula esópica, sob o rótulo elucidativo “moral”, o autor desenha com nitidez a sua visão de vida, impondo-a como comportamento a ser seguido ou refutado [...] (SANTOS, 2003, p. 46).

Esopo, o mais antigo dos três fabulistas, lançava mão de um narrador impessoal e distanciado, se comparado ao dos demais. Segundo Santos: “O narrador de Esopo, como enunciador interno, mais que em Fedro e La Fontaine, elimina as pegadas do ‘eu enunciativo’”. (p. 45)

Em seguida, Fedro fará a reescritura das fábulas de Esopo, reapresentando-as com nova roupagem. Desse modo, explica Santos: “os princípios sobre os quais a fábula esópica repousa, repetem-se, por sua vez, com maior ou menor intensidade, em Fedro” (p. 47).

Comparando os escritos de Fedro aos de Esopo, Santos identifica, no primeiro, algumas diferenças: Esopo deu pouca importância aos pormenores narrativos e sua linguagem é mais objetiva, seca, sem adornos; já Fedro, embora também tenha reservado um espaço “proporcionalmente limitado” à narração, expôs, por outro lado, o discurso direto das personagens, fator demonstrador da marca da oralidade incisiva de sua narrativa.

Ainda a respeito do contraponto entre Fedro e Esopo, Santos constatou, em Fedro, um narrador “muito mais onisciente”, conhecedor de mais detalhes da trama – como sobre a vida das personagens e os seus destinos – do que o que o narrador de Esopo demonstrou saber. Além, disso, na análise que faz, Santos considera que Fedro “conduz ideologicamente” a fábula e toma partido em favor da personagens oprimidas. (SANTOS, 2003, p. 48).

Ismael dos Santos afirma, ainda, que é possível encontrar nas fábulas de Fedro “o que há de melhor no gênero”. Sem analisar pormenorizadamente a condição social do escritor, Santos alerta para o fato de, em conformidade com a tradição, Fedro ter sido escravo, e que,

assim, a denúncia impressa na moral de suas fábulas transforma a moralidade num “gesto retórico que transmite convicções”. (SANTOS, 2003, p. 49).

Já para o escritor Jean de La Fontaine, terceiro fabulista da tríade do cânone, a crítica social e o adorno do estilo eram os elementos mais caros. Segundo Santos, o escritor francês reproduziu uma narrativa clássica de forma mais

[...] elaborada, com acréscimos de descrições – particularmente raras nas fábulas esópicas – e alongamento de diálogos; além disso, no afã de adornar o estilo, La Fontaine opta pela vivacidade dos versos irregulares, opondo-se “ao estilo épico e ao trágico, mas também à *secura* da fábula antiga” (REBOUL *apud* SANTOS, 2003, p. 50).

A esse respeito, Oswaldo Portela também observa:

[...] a narrativa para La Fontaine é o elemento dominante. Somente através de uma narrativa longa pôde o poeta francês dar rédeas à sua imaginação criadora, ao gosto pelo enfeite e pela galanteria, arrimado certamente na máxima de Quintiliano: “Ego vero narrationem, ut si ullam partem orationis omni qua potest gratia et venere exornandam puto.” (Creio porém que se deva enfeitar a narração com toda a sorte de enfeite e graça, antes de qualquer outra parte do discurso).” (PORTELA, 1983, p. 122).

Ismael dos Santos também caracterizou a narração de La Fontaine:

O narrador de La Fontaine, ainda que preservando as características de enredo simples e linear, vai além na reelaboração da fábula esópica: a história narrada alonga-se mais; têm-se uma ligeira preocupação com o desenho das circunstâncias e, conseqüentemente, há um certo prolongamento temporal. Vê-se, também, que, se o narrador da fábula de Esopo e Fedro é um observador neutro e distante, o de La Fontaine é onisciente, capaz de dizer o que as personagens pensam e sentem (“O lobo está irritado, o cordeiro, assustado”). E, assim, movendo-se no espaço arquitetado pela fantasia do fabulista, as personagens tornam-se repositárias de uma visão maniqueísta e inalterável, adquirindo força de caricatura (SANTOS, 2003, p. 51).

Como o seu foco era a crítica social, lançada, principalmente, à classe abastada de sua época, La Fontaine fazia com as que personagens de suas fábulas lembrassem a corte francesa. O escritor utilizava artifícios velados, mas provocativos: na fábula “O Lobo e o Cordeiro”, por exemplo, enquanto o lobo – animal conhecido pela maldade, prepotência, ferocidade, conforme listou Portela (p.18) – lembrava a figura de um rei, o cordeiro – animal conhecido por características como ingenuidade e inocência (conforme também listou Portela) fazia lembrar a figura de um cortesão. Segundo Santos, La Fontaine construía os diálogos de modo a soarem como o diálogo da corte, mostrando sempre um confronto desigual e injusto.

Prosseguindo, ao analisar como La Fontaine aplica a moral em suas fábulas, Santos considera que o fabulista francês afastou-se de Esopo e Fedro ao utilizar “uma lição mais elucidativa que pedagógica”. Atesta o crítico, no entanto, que a pedra basilar da fábula canônica repousa sobre o “gosto sentencioso, comprometido em menor ou maior densidade com a adoção de motivos morais”, e que, assim, Esopo, Fedro e La Fontaine acabaram deixando expressos em suas moralidades os “vestígios de conselhos ou prescrições de conduta acerca de uma ética condizente com uma ‘verdade’” (SANTOS, 2003, p.51-52).

Portela também ressalta a diferença do método usado entre os autores do cânone no tratamento da moral em suas fábulas:

Como filho do século de ouro da literatura, La Fontaine foi fiel a esta norma [“ao gosto pelo enfeite e pela galanteria”]. Deu ênfase especial à narrativa, deixando a lição moral para ser deduzida pelo leitor ou pelo ouvinte. Esopo e Fedro, ao contrário, em virtude de verem na fábula um instrumento pedagógico, sacrificaram facilmente a ação, o drama, a vivacidade das imagens para chegar mais diretamente ao alvo pretendido que foi o ensinamento moral ou a crítica. (PORTELA, 1983, p. 123)

Entretanto, com a evolução do gênero, Portela observa que o elemento moral vai perdendo gradativamente a sua importância sentenciosa, sem, contudo, perder seu caráter pedagógico, pois este é o elemento que diferencia a fábula das demais formas literárias. O autor complementa:

O caráter pedagógico da fábula [...] não poderá jamais ser obliterado por completo, pois é o traço diferencial deste gênero literário. Explicitado no começo ou no fim ou implícito no corpo da narrativa, é a moralidade que diferencia a fábula das formas narrativas próximas como o mito, a lenda e o conto popular. (Idem).

2.2 Breve histórico do percurso da fábula no Brasil

A fábula nasce na Antiguidade Clássica, atravessa séculos, até chegar à atualidade, na qual a encontramos viva e presente. Em sincronia com o movimento e as transformações trazidas pelo tempo, este gênero literário também sofreu diversas modificações – que sua configuração permite e ajusta, sem, contudo, perder os estatutos que a constituem como fábula. Com efeito, hoje encontramos uma fábula transformada pela passagem do tempo, mas, ao mesmo tempo, marcada por ele. Ismael dos Santos explica este percurso:

Dando configuração narrativa à voz e experiência do povo, a fábula tem sido contada, recontada e reelaborada através dos séculos. E, da mesma maneira

que a sabedoria popular se altera pela passagem temporal, as narrativas fabulísticas, também pelo passar do tempo, sofrem alterações em sua estratégia discursiva tradicional, em particular quando são transpostas para outras terras, ganhando uma nova configuração que paradoxalmente mantém e inova a intencionalidade e a estrutura narrativa clássica. (SANTOS, 2003, p. 21)

No Brasil, segundo Santos, o percurso da fábula pode ser dividido em três momentos: 1º) entre o final do século XIX e início do século XX: com as narrativas de Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto, na floração da estética romântica e na vanguarda do Parnasianismo; 2º) a segunda década do século XX: com Monteiro Lobato, na proposta de reflexão crítica da estética do Modernismo brasileiro; 3º) anos 70 e 80: com a antifábula de Millôr Fernandes, na intenção da estética contemporânea de implodir a forma narrativa tradicional. (cf. SANTOS, 2003, p. 29)

Anastácio Bomsucesso figura entre um dos primeiros fabulistas de nossa literatura, segundo Santos. Como produtos do “projeto de construção de uma identidade nacional, ideológica e espacial” – próprio do Romantismo –, as fábulas de Bomsucesso são caracterizadas por Santos como mais alongadas do que ocorre com a forma clássica, em razão da “loquacidade do povo brasileiro”; o estudioso também aponta a inserção de um cenário que contém a “paisagem, fauna e flora nativas” e uma moral “explícita e destacada”, que é aceita em razão da “inclinação patriótica do povo” e a inclinação “pedagógica da burguesia” (SANTOS, 2003, p. 55). Ainda de acordo com Ismael dos Santos, Anastácio Bomsucesso criou uma fábula identificada com a cultura brasileira, mantendo, ao mesmo tempo, a tradição clássica.

Também integra esse primeiro momento do gênero no Brasil o escritor Coelho Neto. Segundo Santos, Coelho Neto retomou a forma clássica em suas fábulas ao localizá-las na Grécia e na Índia, espaços de origem do gênero, e também por ter mantido a influência do ideal romântico, embora apresentasse o “culto parnasiano da forma”. (p. 55). O crítico caracteriza Coelho Neto como seguidor da moralidade de Bomsucesso, e também defensor de sua proposta pedagógica. Assim, Coelho Neto teria feito da “devoção e do culto à pátria um pretexto para ajustar seus leitores ao modelo social vigente” (p. 56). Com efeito, tanto Anastácio Bomsucesso quanto Coelho Neto constituem, com suas propostas, segundo a visão de Santos, a “adaptação da fábula clássica à Literatura Brasileira” (SANTOS, 2003, p. 56).

No segundo momento da fábula no Brasil, figura o escritor Monteiro Lobato, inserido no (pré-)Modernismo e aderindo a uma linha de questionamentos sobre a estética da fábula.

Assim, Lobato revisitará as fábulas clássicas europeias, questionando especialmente sua moral e fazendo do cânone “um instrumento de indagação sobre a validade dos preceitos morais contidos na fábula” (SANTOS, 2003, p. 56). Afirma Santos que Lobato fez isso por meio da adequação de fábulas clássicas em seu Sítio do Picapau Amarelo e, dessa forma, ao mesmo tempo em que criticou as fábulas tradicionais, consolidou-as, pois o uso que fez delas remeteu à intencionalidade do fabulista canônico La Fontaine, autor com o qual estabelece frequente intertextualidade. Para demonstrar a importância do questionamento acerca da moral das fábulas tradicionais, Santos recorre Lafetá: “Na narrativa de Lobato, é visível o intento de desmascarar a ‘literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais’” (LAFETÁ *apud* SANTOS, 2003, p. 57).

Santos também acrescenta que, segundo a crítica, Monteiro Lobato foi responsável por mudanças estéticas consideráveis na literatura infantil; estas vão desde a contestação de certas regras sociais e do rompimento com a literatura ufanista, até pontos mais estruturais, como a criação de neologismos, a pluralidade de vozes, a exploração da intertextualidade, a aproximação com a linguagem coloquial, a ironia das ideias e das palavras (cf. SANTOS, 2003, p. 57). Estes aspectos favoreceriam, de acordo com Santos, a identificação da criança com a literatura produzida em nosso país, possibilitando, também, a “reflexão crítica” a respeito da moral tradicional por meio do resgate do universo clássico das fábulas.

Por fim, Santos representa o último momento da transposição da fábula para a nossa literatura com Millôr Fernandes e a sua “antifábula”. O estudioso considera que a narrativa de Millôr se insere em uma proposta pós-moderna, que tem como objetivo a revisão do projeto da Modernidade. Desse modo, Santos afirma que, em *Fábulas fabulosas*, Millôr realiza uma “releitura da fábula às avessas”, nas quais “mantém a forma tradicional [da fábula] pela intertextualidade paródica e pela temática clássica da condição humana” (p.58). Isto, segundo Santos, ocorreria por meio da paródia, forma literária escolhida por Millôr para escrever as suas fábulas.

2.2.1 Monteiro Lobato e Millôr Fernandes

Ao tratar da reelaboração dos textos clássicos, Ismael dos Santos resgata uma importante afirmação de Antoine Compagnon, segundo o qual:

O horizonte de expectativa, transubjetivo, modelado pela tradição e identificável através das estratégias textuais características de uma época (as

estratégias genérica, temática, poética, intertextual) é confirmado, modificado ou ironizado e até mesmo subvertido pela nova obra (COMPAGNON *apud* SANTOS, 2003, p. 54).

É evidente que o modelo de fábula canônico marcou os escritores brasileiros. Só que, mais do que tê-lo utilizado, estes escritores também souberam imprimir ao gênero mudanças e inovações. No quadro de nossa literatura se destacam, entre outros escritores que aplicaram modificações com mais ousadia e engenho, os fabulistas Monteiro Lobato e Millôr Fernandes.

Em Monteiro Lobato, o traço mais característico de suas fábulas é a superação do didatismo pragmático que historicamente marcou as fábulas clássicas. Diferentemente de Anastácio Bomsucesso e Coelho Neto – fabulistas romântico e parnasiano, respectivamente –, que deram prosseguimento ao modelo canônico, sem aplicar-lhe modificações em essência, Monteiro Lobato motivou “reflexões críticas sob o viés do humor e da ironia a respeito da moralidade”, segundo afirma Santos (p.16); ao invés de pregar a bondade, o escritor ensinava a “astúcia, a esperteza, o valor da inteligência e a necessidade de coragem”, pensado mais na sobrevivência e no desenvolvimento humanos (SANTOS, 2003, p. 117).

Para tanto, Lobato realizou o “encaixe” – terminologia utilizada por Santos (p.11) – das fábulas clássicas à narrativa maior (O Sítio do Pica-Pau Amarelo). Reinterpretando o texto clássico à luz do pensamento crítico moderno, o escritor suscitou, segundo Santos, por meio de Narizinho, Emília, Pedrinho, Visconde de Sabugosa, Tia Anastácia e Dona Benta – personagens do Sítio –, curiosas interpretações da fábula tradicional, possibilitando às crianças a contestação de regras morais tidas, até então, como imutáveis. Por meio de Emília, Narizinho e Pedrinho, há a intervenção da criança, que ora duvidam e ora aplaudem as fábulas que ouvem e em torno dela desenvolvem a percepção crítica, demonstrando um “exercício de raciocínio lógico” (p. 107). Por meio de tais artifícios, Lobato faz surgir “uma nova imagem de criança: inquieta, inquisidora e crítica” (SANTOS, 2003, p. 107).

Ao encaixar as fábulas clássicas à sua narrativa maior, o Sítio, e promover, entre as personagens, a debate a respeito destas, Monteiro Lobato fez, ao mesmo tempo, duas coisas: conservou elementos estruturais da fábula canônica e questionou a moral por ela proferida. Santos explica que o escritor teve o “intento de manter o caráter exemplar do gênero e, ao mesmo tempo, introduzir a reflexão sobre o comportamento humano possivelmente expresso nas atitudes dos animais personagens” (SANTOS, 2003, p.16).

Santos afirma que Lobato se distanciou do caráter maniqueísta da literatura infantil brasileira de caráter ético que era realizada no momento, adotando o que Santos chamou de

“relativismo questionador”; entretanto, segundo o crítico, Lobato continuou a premiando o bem e castigando o mau no que diz respeito às ações das personagens animais (SANTOS, 2003, p. 113).

O próprio escritor explica o intuito de seu projeto com as fábulas:

Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir-se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. (LOBATO, 1972, p. 245-46)

Além de adaptar as fábulas clássicas à cultura brasileira – inserindo, inclusive, os animais nativos do Brasil, mais próximos de nossa realidade – e de modificar a moralidade, Lobato se mostrava insatisfeito com a pobreza da literatura destinada às crianças:

As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora no mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. (LOBATO, 1972, p. 246).

Com efeito, talvez por essa razão, intencionalmente ou não, Monteiro Lobato empreendeu, em seu projeto literário, uma amplificação e um aprofundamento da literatura produzida para crianças, além das transformações estéticas aplicadas a ela, já mencionadas.

Seguindo esta mesma linha de questionamento das moralidades cristalizadas no tempo, herança do cânone europeu e de uma tradição milenar, o escritor brasileiro Millôr Fernandes também aplicou mudanças significativas à estrutura de suas fábulas, realizando este intento por meio do resgate das fábulas clássicas e de procedimentos paródicos.

José Luiz Fiorin (1987) afirma que a fábula tradicional “se caracteriza por revelar uma oposição entre discurso e realidade”. O crítico explica que “uma das marcas do conteúdo fabular é que o discurso debreado de 2º grau, implícito ou explícito, não corresponde à verdade dos fatos enunciados pelo narrador. Há, então, do ponto de vista sintático, dois discursos: o do narrador e o da personagem. Eles não coincidem”. A moral, segundo o estudioso, é que ajuda a determinar qual dos dois discursos é verdadeiro, e, assim, ela tem “não apenas uma função interpretativa, mas também um papel vereditório” (FIORIN, 1987, p.

86). Fiorin afirma, em seguida, que Millôr Fernandes faz exatamente o oposto disso: utilizando a estrutura formal da fábula canônica, o escritor faz “desaparecer a não correspondência entre o discurso e a realidade” (p. 85), o que, segundo o crítico, conduz ao insucesso da fábula. O crítico acrescenta que Millôr ainda transforma a moral da história, pondo no lugar da antiga moralidade uma nova, que não tem a mesma mensagem da primeira. Desse modo, Millôr destrói a fábula e cria o que ele chama de “antifábula”.

Para explicitar melhor de que forma o escritor articulou a oposição entre estes dois discursos, Fiorin utiliza o exemplo de “A raposa e as uvas” – fábula que ficou bastante conhecida desde Esopo e pelas versões de Fedro e La Fontaine –, reescrita por Millôr. Para que fique mais claro, expomos aqui a versão antiga e a atual, começando pela primeira:

Uma raposa faminta avistou cachos de uvas suspensos em uma videira. Quis alcançá-los, mas não conseguiu. Então, afastando-se, disse para si mesma: “Estão verdes!”. Assim também certos homens que, por incapacidade, não conseguem realizar seus negócios, culpam as circunstâncias. (DEZOTTI, 2003, p. 66)

A versão de Millôr Fernandes:

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas 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 muito cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos de uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca 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 *apud* SANTOS, 2003, p. 129-130).

O desenrolar da trama segue semelhante tanto na fábula clássica quanto na de Millôr: faminta, a raposa encontra um cacho de uvas vermelhas no alto de uma árvore, mas, não conseguindo alcançá-lo, desfaz-se delas afirmando estarem verdes. Neste ponto, a fábula clássica termina, demonstrando o descompasso entre o discurso e a realidade (enquanto o narrador afirma que as uvas estavam vermelhas, a raposa diz que estão verdes); já na fábula de Millôr, a história continua: no momento em que ia embora, a raposa encontra uma pedra que ela usa de suporte para poder alcançar as uvas e, alcançando-as, descobre que estas realmente estavam verdes, como o discurso da personagem havia antes já explicitado

(adequando o discurso da personagem à realidade da fábula). E no que diz respeito à moral, Ismael dos Santos acrescenta que Millôr Fernandes a destrói, construindo, ao inverso, uma nova moral – uma moralidade moderna (cf. SANTOS, 2003, p. 126).

Fiorin sintetiza as ideias acima tratadas ao afirmar que:

Millôr destrói a fábula, usando sua estrutura tradicional. Cria, então, a antifábula, que se caracteriza por não apresentar o caráter exemplar da fábula. Na medida em que a fábula desvela as falácias do discursivas e em que reside aí seu caráter exemplar, a antifábula constrói-se estabelecendo uma homologia entre o discurso e a realidade ou mostrando que essa não correspondência leva ao insucesso. O autor consegue, assim, dessacralizar textos que fazem parte de nosso imaginário, pelo processo de inversão de seu conteúdo. (FIORIN, 1987, p. 93)

A respeito dessa mesma questão, Ismael dos Santos também relata:

[Millôr] processa uma mudança estrutural no paradigma clássico, quer pelo acréscimo de elementos (uma pedra), quer pela inversão da mensagem moralizante. Verifica-se na versão de La Fontaine que a mensagem expressa-se pela repetição da fala da raposa (Estão verdes... já vi que são azedas, duras...) e pela voz autoral manifestada na pergunta (Adianta se chorasse?). (SANTOS, 2003, p. 129)

Santos, ao tratar da obra de Millôr Fernandes, afirma que ele “rompe convenções sociais, viola regras estéticas e questiona a essência humana e o seu valor, sob a ótica subversiva do satírico e do humorístico” (SANTOS, 2003, p. 126). Segundo o crítico, Millôr desconstrói o corpo narrativo da fábula canônica ao reescrever as suas, nelas inserindo a realidade brasileira, e fazendo com que se constituam como narrativas grotescas. Essa característica, conforme a afirmação de Santos, faz de Millôr como um escritor contemporâneo.

3. O AUTOR E A OBRA

Agora que já definimos o conceito de fábula, conhecemos a sua estrutura e alguns de seus escritores representantes, é chegada a hora de tratar do *corpus* de nosso trabalho. Antes, porém, é preciso falar um pouco a respeito de seu autor.

3.1 Wilson Bueno

Wilson Bueno nasceu em 1949, na cidade de Jaguapitã, Paraná, e morava em Curitiba quando foi assassinado no dia 31 de maio de 2010. É autor de cerca de dezesseis livros, alguns com edições traduzidas e publicadas fora do Brasil, em países como Cuba, Argentina, Chile, México e Estados Unidos. Foi cronista do jornal “O Estado do Paraná”, colaborador do caderno de cultura do jornal “O Estado de São Paulo”, além de ter editado por oito anos (entre 1987 e 1994) o jornal literário *Nicolau*, um dos mais importantes periódicos de cultura de Curitiba e do Brasil, amplamente premiado e elogiado por Paulo Francis, Millôr Fernandes e Octavio Paz.

Entre seus livros estão *Bolero's Bar* (1987), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno Tratado de Brinquedos* (1996), *Jardim Zoológico* (1999), *Os Chuvosos* (1999), *Meu Tio Roseno, a Cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *A copista de Kafka*, *Diário Vagau* e *Canoa Canoa*, os três de 2007, e *O pincel de Kyoto* (2008). *Cachorros do Céu*, nosso objeto de estudo, foi publicado em 2005 pela editora Planeta. Com sua obra, Bueno recebeu prêmios como Jabuti e Portugal Telecom e é reconhecido como um dos mais importantes escritores da atualidade.

Escreveu e desfrutou de diversos gêneros literários: enquanto *Manual de Zoofilia* e *Jardim Zoológico* tratam-se de bestiários, *Cachorros do Céu*, embora siga a veia alegórica dos dois primeiros, é um fabulário; já *Mar paraguayo* é conhecido pela inventividade da linguagem utilizada, que mescla os idiomas português, espanhol e guarani numa escritura paródica, polifônica, de um barroco mestiço; *Os Chuvosos* é um livro destinado às crianças; em *Pequeno Tratado de Brinquedos*, Bueno fez tankas, poema japonês de 5 versos, que é a gênese do haikai; *Meu Tio Roseno, a Cavalo*, apresenta-se a paródia, em forma de novela, dos relatos de cavalaria; em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é expresso o bem-falar

vernáculo dos Oitocentos; e *A copista de Kafka* utiliza a forma de diário que mistura ficção e realidade. Wilson Bueno foi da prosa à poesia.

Cabe ressaltar, também, que Wilson Bueno dava bastante importância à linguagem. Em entrevista dada a Marcelo Pen, ao ser indagado sobre o que pensa a respeito da linguagem, Bueno afirmou:

[...] Tenho para mim que a linguagem é tudo em literatura. [...] Não há autêntica literatura sem um obsessivo trabalho com a linguagem. Não sendo isso, o que poderá ser? Guião cinematográfico, roteiro de vídeo? [...] Não existe, a meu ver, literatura, sem a mediação da linguagem, o que pode parecer uma coisa óbvia, mas não é decididamente o que vimos assistindo no lítero-sanatório-brasilico. Como em tudo, com altíssimas exceções, evidentemente. E nem falo de “prosa poética” ou quejandos; não, falo de ficção mesmo, de prosa prosa. (BUENO, s.d. p. 1)

A obra de Bueno comprova como este compromisso com linguagem lhe foi caro; como resultado, hoje o escritor é lembrado pela crítica como artífice neste plano, no qual aplicou diversas inovações.

3.2 Cachorros do Céu

Cachorros do Céu compõe-se de vinte e cinco fábulas – assim classificadas pelo autor em entrevista –, distribuídas da seguinte maneira: Dog, o Facínora (p. 9-11); Artimanhas da Pressa (p. 15); Ingrid, a Ruiva (p. 17-19); O Ganso ou a Vida (p. 21); Ernesto e a Metafísica (p. 22-23); Lindolf, o Galo (p. 24-27); Ave do Paraíso (p. 29-31); Danação do Ser (p. 33); A Rã Memorável (p. 34-35); Rildo, o Rato (p. 36-39); A Lebre e a Dúvida (p. 41); Coisas da Vida (p. 43); O Macaco Cantor (p. 44-49); O Sapo e o Sonho (p. 51); Lino, o Lhano (p. 53-55); O Sapo Papudo (p. 56-58); Lucy, querida (p. 59-67); Dúbia Esperteza (p. 69); A Lebre Apaixonada (p. 71-73); O Lobo Sutil (p. 74-75); O Ouro do Silêncio (p. 76-79); O Peso do Ser (p. 80); Dona Coruja Professora (p. 83-85); Diálogos Terminais (p. 89); Cachorros do Céu (p. 91-93).

Ilustradas por Ulysses Bôscolo, as fábulas de Bueno nos dão a conhecer animais de aproximadamente quarenta e cinco espécies e das mais variadas facetas.

A narração se desenvolve em terceira pessoa e reveste-se de uma linguagem muito marcante para contar a história dos macacos, cobras, lebres e sapos (para citar alguns

exemplos das espécies que compõe esse fabulário): cheia de anacolutos, aliteraões e assonâncias – além do humor e ironia, também muito bem marcados.

A escolha dos animais foge ao senso-comum das fábulas clássicas, nas quais sempre aparecem personagens estereotipadas, como a raposa ou a formiga, simbólicas da esperteza e do trabalho respectivamente. Nas fábulas de Bueno, quando esses animais aparecem, têm uma faceta diferente do comportamento característico nas fábulas tradicionais.

As fábulas se passam em uma floresta imaginária, espaço de “desterritorialização”, conforme as palavras do próprio Wilson Bueno, considerada metáfora da sociedade, com regras e hierarquia, e na qual os animais são literalmente animais, carregam a sua “animalidade”; por outro lado, eles são extremamente personificados – ou seja, se comportam como humanos –, o que suscita o efeito humorístico, às vezes chegando ao cúmulo do ridículo.

O tempo da narrativa é o presente. É possível considerar isso pelas diversas referências que as fábulas fazem a um tempo passado e remoto, em que “ainda os sapos não tinham direito a aposentadoria”, exemplo extraído da fábula “Ernesto e a Metafísica” (p.22-23); este tempo é, na fábula, diferente do atual, pois se deduz que no presente os sapos já podem contar com esse benefício. A referência também parece constituir uma analogia com a nossa sociedade, na qual o direito à aposentadoria só foi possível depois de muita luta e tempo.

Como é evidente e conforme a tradição fabular demonstra, as fábulas de Bueno trazem à tona os problemas vividos pelo homem em sociedade. Entretanto, diferentemente do que ocorre em demais fábulas, Wilson Bueno não faz isso de forma evidente. Não completamente só – pois Monteiro Lobato e Millôr Fernandes também integram esse grupo – criou um fabulário de proposta contrária à tradicional, com uma marca fundamental: as suas fábulas não apresentam uma moralidade explícita – como aquelas que costumavam encerrar as fábulas tradicionais –, e ocorre, nessa omissão, uma intencionalidade: a de não obrigar o leitor a aceitar um sentido pronto das fábulas, mas interpretá-las por si mesmo. Isso dá a elas, ao mesmo tempo, uma multiplicidade de sentidos e uma característica nova à sua estrutura. Assim, rompendo com o modelo tradicional, as fábulas de Wilson Bueno são, conforme as palavras de Ivo Barroso, “escárnios desmoralizantes em si mesmos e desmoralizadores das intenções construtivas das fábulas convencionais” (BARROSO, 2005, Abas).

4. ANÁLISE

A adequação a algumas regras como o uso da personificação, da alegoria, do conflito, o respeito à lei das três unidades (ação, tempo e espaço), a configuração do narrar clássico, que obedece às etapas de exposição, complicação, clímax e desenlace, o tratamento da moralidade (mesmo que subvertida), o uso de diálogos de enfrentamento e a oposição entre as personagens (embora nem sempre estereotipadas), etc. confere às narrativas de Wilson Bueno, em *Cachorros do Céu* (2005), o estatuto de fábulas, pois, embora rompam com algumas de suas estruturas, conservam o suficiente para serem enquadradas no gênero.

Ao compararmos as fábulas de Wilson Bueno às de Esopo, Fedro e La Fontaine, cânones da fábula, e às dos brasileiros Monteiro Lobato e Millôr Fernandes, parece evidente que o proposta de Bueno aproxima-se mais da destes dois últimos autores. Na esteira de Lobato e Millôr, as fábulas de Bueno inovaram o gênero e, podemos afirmar, quase o reinventam.

4.1 Espaço

As fábulas de *Cachorros do Céu* se passam predominantemente em uma floresta – floresta esta “hipotética”, segundo Ivo Barroso –, espaço de “desterritorialização” conforme as palavras do próprio Wilson Bueno em entrevista.

O paralelo traçado pelo escritor entre a Floresta (no livro grafada sempre com letra maiúscula) e a sociedade civil é claro: ambas possuem regras e hierarquia – embora, na sociedade civil, a hierarquia seja mais velada que explícita; também os animais, na Floresta, como os Homens, a ela obedecem. A relação entre os dois espaços é trabalhada de forma a se aproximar e se assemelhar tanto que, na trama, os animais passam a ter atitudes muito semelhantes a dos humanos. Nas fábulas, essa analogia é evidente e é vasto o repertório de suas indicações (a caracterização das personagens irá tratar mais profundamente do assunto). Nesta parte, o importante é apontar o espaço onde as narrativas de *Cachorros do Céu* ocorrem e as referências a espaços externos.

A Floresta é o espaço, por excelência, das fábulas. As ações da trama ocorrem nas copas das árvores, na beira do lago, em tocas, no roseiral, em galhos, por exemplo, ou em lugares não especificados, mas que, em decorrência das repetidas referências à Floresta, dão a

entender que também se passam nela. É que mesmo quando o espaço da fábula não é a Floresta, a narrativa também faz menção a ela; é como se a Floresta fosse o local original e originário desses seres.

Os espaços externos a que várias fábulas fazem referência configuram a analogia com a Floresta – espaço no qual ocorrem as ações das fábulas – e a sociedade dos homens – a quem as fábulas fazem remeter. Abaixo segue uma lista destas referências identificadas cada uma em sua respectiva fábula:

“Dog, o Facínora”: *saloon*, taverna, oestes de outrora, bar;

“Lindolf, o Galo”: salões, Amazonas, Minas Gerais, Juiz de Fora;

“A Rã Memorável”: salas de espera dos dentistas, apartamento financiado pelo BNH, Bariloche;

“Rildo, o Rato”: Bloomsville (cidade inglesa), fábricas, casas, semáforos, baile de formatura, taberna de Antares, Taormina, cordilheira dos Andes, palácio da Rainha, Woodstock, centro da cidade, Hong Kong, banco nas Bahamas;

“O Macaco Cantor”: camarim, hotel;

“Lino, o Lhano”: estrebaria;

“O Sapo Papudo”: cruzeiro turístico pelos arquipélagos do Pacífico, fresco mar de Honolulu, safári na África, Bora Bora, Polinésia Francesa;

“Lucy, querida”: Catanduva, Campo do Meio (cemitério de elefantes), caverna, Abissínia, Caymann;

“A Lebre Apaixonada”: muro, telhado;

“O Lobo Sutil”: aldeia;

“Diálogos Terminais”: velório;

“Cachorros do Céu”: retiro-dos-artistas, palácio.

Podemos verificar que os espaços citados fazem remissão ao mundo dos humanos, e não a dos irracionais. Ao inserir estes espaços estranhos a realidade da Floresta, o escritor reforça a ponte entre mundo animal e o do homem, que a tradição fabular sempre deixou subentendida.

4.2 Tempo

Conforme vimos, as fábulas de *Cachorros do Céu* obedecem à unidade de ação, tempo e espaço proposta por Portela (1983). Em relação ao elemento tempo, em específico, é preciso fazer algumas considerações.

Massaud Moisés afirmou a respeito das personagens do conto que “O leitor as apanha ‘num instante climático de sua existência’” (MOISÉS *apud* PORTELA, 1983, p.134). Para Portela, como as personagens foram antes do momento em que ocorre a fábula, ou como serão depois, o leitor não tem possibilidade de saber, apenas imaginar. (cf. p. 134) Acreditamos que mesma regra pode ser aplicada à fábula.

As fábulas de *Cachorros do Céu* narram situações do presente ou decorridas em um passado recente. Chama a atenção, entretanto, as diversas referências a um passado mais remoto das personagens, que faz com que o leitor acabe conhecendo um pouco mais delas. Nas fábulas, o narrador retoma episódios da vida das personagens anteriores ao momento presente, no qual ocorre a narração. Por exemplo, em “Ernesto e a Metafísica”, o narrador afirma: “Frise-se que isto era no tempo em que os animais, embora falassem, ainda não tinham direito à aposentadoria”. (BUENO, 2005, p. 22). Outro exemplo está em “A Rã Memorável”. Nesta fábula, a narração se desenvolve toda no passado, para só no final o narrador retomar o presente: “É por isso que estes seus tetranetos, dos quais todo mundo reclama, não fazem nada e nem fiam e nem tecem e saltam, coaxam, barulham, bordam e vivem uma vida nababesca e esplendorosa, com casas aqui e em Bariloche” (p. 35). Em “O Macaco Cantor” há várias referências: “carências de outros tempos” (p. 44); “àquele tempo em que, além de falar, e de abusar da falsa modéstia, os macacos cantavam” (p. 45), “Ao tempo em que os macacos falavam e, mais que isso, sabiam chorar copiosamente” (p. 47). Outros artifícios, que também retomam o passado, aparecem em inúmeras fábulas e sempre de maneira semelhante: “Como diz a lenda” e “No tempo em que os bichos falavam” (p. 92). Estas referências também têm o objetivo de demonstrar que a vida na Floresta, em analogia com a vida na sociedade civil, sofreu transformações e obteve avanços com o passar do tempo.

Ocorre, junto a esses fatores, de as ações das fábulas de Bueno se prolongarem mais que o normal, devido, talvez, ao estilo do escritor, que estende o conflito e incrementa-o com

pormenores e descrições. Dessa forma, temos, em *Cachorros do Céu*, um tempo que sofre desdobramentos. Isso comprometerá, veremos em seguida, a concisão – um dos preceitos básicos para a fábula clássica – das fábulas de Bueno.

Com efeito, podemos considerar o elemento tempo nas fábulas de *Cachorros do Céu* como uma transgressão em relação ao padrão tradicional.

4.3 Narração

As fábulas de *Cachorros do Céu* se desenvolvem seguindo o esquema de exposição (explicação das circunstâncias da trama e apresentação das personagens), complicação (configuração do conflito), clímax (o conflito entre as personagens chega ao ponto de maior tensão) e desenlace (solução ou desfecho do problema) –, o que as configura como correspondentes ao modelo clássico de narração. Assim, no que diz respeito à estrutura narrativa, as fábulas de Bueno são equivalentes às tradicionais.

Outra característica “clássica” da narração de *Cachorros do Céu* diz respeito à unidade de ação, tempo e espaço, abordada por Oswaldo Portela (1983). Conforme já vimos, o estudioso considera a fábula um “pequeno drama em miniatura” (p. 127) por conter, infalivelmente, “um desequilíbrio, um choque de ambições ou desejos, uma ação conflituosa” (p. 127-128). Na fábula, o conflito é sempre e apenas um. Portela deixa explícita essa premissa: segundo ele, “quando dizemos que a fábula contém uma unidade de ação, isto significa que numa mesma fábula não pode haver mais de um conflito, drama ou ação” (PORTELA, 1983, p. 128). Em decorrência da unidade de ação, o tempo e o espaço serão também únicos e delimitados por essa ação. Assim, as fábulas de Wilson Bueno apresentarão – todas –, ação, tempo e espaço únicos, formando, juntos, uma mesma célula narrativa.

Outro elemento que marca a narração de *Cachorros do Céu* é o humor. São responsáveis por ele diversos fatores: um deles é a narração de tom heroico, que caracterizaremos logo abaixo.

4.3.1 Narração de tom heroico

Diferentemente do tom narrativo heroico solene, sério e austero das antigas epopeias, em *Cachorros do Céu*, como é uma das propostas de Wilson Bueno, a narração de tom heroico se apresenta de forma modificada.

Esta exalta as virtudes do herói, personagem central da fábula, e assume uma posição bem delimitada em favor e em torcida dessa personagem, incentivando-a e encorajando-a a vencer os conflitos e desafios colocados na história.

A existência do herói não é uma norma nas fábulas. Quando há uma personagem herói, geralmente ela é identificada pelo narrador como tal. As referências “o herói desta história”, “nosso Burro Herói” (da fábula “Lino, o Lhano”), “a Lebre, nossa heroína” (da fábula “A Lebre Apaixonada”) e “a Rã, nossa heroína” (da fábula “O Ouro do Silêncio”) são exemplos da designação realizada pelo narrador. Contudo, nomear o herói também pode não ser considerado uma regra: há fábulas em que o leitor nota a eleição de um herói, embora o narrador não o designe, nem tenha feito referência a ele como tal. Nas fábulas “Dog, o Facínora”, “Ernesto e a Metafísica” e “Ingrid, a Ruiva”, por exemplo, os protagonistas não são denominados heróis, mas é possível que o leitor os identifique a partir de outros códigos oferecidos pelo texto (dos quais iremos tratar mais adiante). O herói é considerado herói por possuir uma gama de elementos que, juntos, lhe conferem essa caracterização. É por isso que nem todo o protagonista será, necessariamente, um herói.

O narrador exagera na quantidade e na densidade de adjetivos para descrever a personagem-herói. Em “Dog, o Facínora”, fábula que abre o livro e que satiriza as histórias de faroeste e de banguê-banguê, Dog é um matador perigoso e temido por todos. Para dar carga negativa e humor à caracterização da personagem, o narrador utilizou os seguintes atributos: “forasteiro, errante, matador contumaz daqueles oestes de outrora”, “vagaroso, ferino, quase cruel” e dono de um “duro previsível olhar”. Dog também desempenha, na fábula, atitudes igualmente imponentes. Já o Macaco constitui um caso à parte, do qual trataremos logo mais.

Outro exemplo de um grande número de adjetivos e características estão em “Ingrid, a Ruiva”. Ao ser-nos apresentada, já no primeiro parágrafo da fábula, a formiga Ingrid recebe uma série de atributos:

Gringa e bem ruiva, Ingrid era uma formiga belicosa. Nascida para as artes da guerra, nunca se viu, em toda a Floresta, animal mais pronto à ferroada e ao insulto [...]. Pronta para cravar na vossa pele a ferrosa agulha de sua

mordedura de formiga, Ingrid ferroou-nos sempre – com determinação visigoda e quase imortal. (BUENO, 2005, p. 17)

Além disso, Ingrid era também “uma aristocrata, nascida a falar francês” (p.18) – uma alusão implícita à formiga das fábulas de La Fontaine.

Há exemplos disso em diversas fábulas. A seguir, veremos alguns deles.

Em “Ave do Paraíso” narra a história da Raposa Galdina. Quando o narrador apresenta a personagem, observamos a mesma recorrência de descrição:

[...] Galdina foi, vira-lata e sozinha, cheia de si, ruiva, aos tufos, foi assim pela Floresta como um animal de fogo e que, tendo descoberto o dom da fúria, teria uivado o seu esganiço de cachorro vivo para que ninguém mais duvidasse do impossível nela. (BUENO, 2005, p. 29).

Na fábula “Lindolf, o Galo”, encontramos um desfiar de elogios:

O galo nascera com um nome para deslumbrar os salões – Lindolf and Lindolf Robert Cocoricor. Exímio pianista, não havia ninguém na Floresta capaz de lhe desafiar o estro com que chegara ao nosso mundo insensato. Pinto ainda, e já pinto precoce, tinha composto, neste alvorecer para a vida, nada menos que uma sonata e três peças para cravo. Pinto infante ele era, mas desde então devotado ao galo prodigioso que viria a ser um dia. (BUENO, 2005, p. 24).

O mesmo ocorre em “O Macaco Cantor”:

[...] imaginem: onças, jabotis, hienas, e novos macacos; cigarras, formigas, gafanhotos, leões, elefantes e todos, imaginem, chorando as lágrimas cabotinas de Eusébio, suspirante e teatral, doído e ainda mais carente, as duas mãos juntas agarrando súplices o lencinho *d’honneur*, o *foulard* de seda amarrado ao pescoço, ah, nem queiram, Eusébio, no palco, arrasava. (BUENO, 2005, p. 44).

Outro ponto da narrativa que chama a atenção é o uso de uma mesma construção discursiva todas as vezes em que a narração heroica se faz presente: o termo “Não”, que aparece em todos os exemplos que apresentaremos abaixo, é empregado como uma interrupção em meio ao desenvolvimento da narração, como para sugerir ares de suspense e, assim, obter uma atenção maior do leitor para o que será mencionado em seguida. Observemos primeiro os exemplos abaixo:

Em “Dog, o Facínora”:

No bar repentinamente vazio, apenas Rabbit, o Coelho Anão, fingia limpar o balcão, [...] perfeitamente pronto a atender de Dog, o Facínora, o que exigisse ali a sua fama e vingança, seu denodo e incalculável história. **Não**, Dog, o Facínora, não nascera o matador impenitente em que se tornara depois que lhe atropelaram o pai e levaram-lhe a mãe os homens da carrocinha. Agora não tinha para ninguém. Sabíamos todos, liquidava um

mais afoito como se liquidava uma mosca, aproximando do lábio, depois do estrago, o cano do revólver, para soprar daqui, blasé e muito cândido, a fumaça. Com a unha riscava na coronha a marca de um novo cadáver. (BUENO, 2005, p. 9, grifo nosso).

“Ernesto e a Metafísica” narra a história de um sapo que um dia perde a paciência. A narrativa inicia-se já com o estabelecimento de uma crise: “Quieto e muito velho, Ernesto, o Sapo, não tinha mais paciência” (BUENO, 2005, p. 22). No parágrafo seguinte, a explicação para o rompimento do sapo com o mundo é a de que o vento já não lhe agradava a pele, ao contrário, “pentelhava-o”, porque era um vento antigo, de trezentos mil anos. Depois de muito cansaço, Ernesto resolve enfim anular-se. Atentemos para a narração do parágrafo transcrito a seguir:

Vida longa, a de Ernesto, aquela. Toda uma biografia e, ainda assim, não lhe davam o direito ao sentimento inútil de sofrer a sua velhice da forma que lhe conviesse. **Não:** ou ficava pregado e gasto nas fotos da mídia, um sapo desses que se veem verdes boiando nos vidros dos colecionadores ou conformava-se em se auto-eliminar, esquecido para sempre, sapo, só um sapo e nada mais. (BUENO, 2005, p. 22, grifo nosso).

Em “Rildo, o Rato”, a personagem que dá nome à fábula nasce rato já adulto. Destacamos o seguinte parágrafo:

Não, em nenhum momento lhe fez parte da personalidade qualquer vocação para minar a vida imóvel das coisas e se Rildo, o Rato, fosse uma ameaça, extraía-lhe sisos e presas, molares, fesceninos, os dentes de trás, a razia da Rainha, as suas *blitze*. Não se apressem, pois, a considerar, desde já, Rildo, o Rato, o herói desta história. (BUENO, 2005, p. 36, grifo nosso).

A fábula “Lino, o Lhano” inicia com a apresentação da personagem central, utilizando a construção que queremos enfocar:

Fosse, no mais, o burrinho pedrês inscrito na estória antiga, sagarana, ou ao menos só aquele, pobríssimo e natalino, bufando na manjedoura! **Não,** ele, Lino, o Lhano, com nenhum dos dois parecia, e tivera a vida casta, feita de obediência e coice de mula, um puro. (BUENO, 2005, p. 53, grifo nosso).

O mesmo tipo de construção aparece mais adiante, na mesma fábula:

Mal a manhã tocava, gramofone nascendo pelas frinchas da estrebaria, assim de sol e sanhaço, já Lino, o Lhano, era mais do que uma inquietação movida pela iminência do dia e o enxamear das moscas. **Não,** Lino, o Lhano, só tinha uma escapatória: aceitar a sentença como tarefa possível. É assim que olha, pois, sempre, desde baixo. Os cascos, numa impaciência de quem, mais do que pressa, confirma nas mãos o dom da fúria e o arrulho da ternura. Em sendo manso prefere-se aos cordeiros-de-Deus e não tira os pecados do mundo. (BUENO, 2005, p. 54, grifo nosso).

Em “Ave do Paraíso”, a raposa Galdina constitui mais um exemplo:

Avançou, rastreadora. No céu alto céu das geadas e ainda mais alta a grande Lua. Um dia chovido de prata, o luar, sobre tal madrugada em que, súbito, Galdina estaca e depara: não são cacarejos nem movimentam o galinheiro frangas e galos contínuos. **Não:** são faisões guardados como num cofre e que esplêndidos chilram, e o adejar do pavão-da-pensilvânia enche de sons o terreiro! (BUENO, 2005, p. 31, grifo nosso).

O termo “Não” empregado em meio à narrativa cria uma situação de expectativa e remete, com efeito, ao ritmo dramático e veloz e à entonação afetada das narrações de histórias de super-heróis em quadrinhos, nas quais a personagem de destaque vive cercada da eminência de um perigo, mas sempre escapa dela; ao narrador cumpre o papel de elevar essa tensão e depois aliviá-la. A fábula de Bueno parece querer obter a mesma toada, propositalmente.

Embora aqui estejamos falando de heróis, ocorre que algumas delas, em *Cachorros do Céu*, não correspondem ao modelo ideal – o forte, o sem defeito – que o leitor costuma conhecer... E o que muitas vezes encontramos, ao contrário, são anti-heróis.

Ainda no que tange à narração de tom heroico, observamos que, em alguns momentos da fábula, a narração atinge maior grau de dramaticidade. Observemos o exemplo de “Ingrid, a Ruiva”:

Não, Ingrid era diferente, e punha a ira num cabresto prussiano, isto até o dia em que a História e um livro de Thomas Hümergen aberto para um beco sem saída mostram a ela, a Ingrid, a Ruiva, que viver era mais, bem mais que a afluência agrura de uma vacante alegria. (BUENO, 2005, p. 19).

Por essa dramaticidade são responsáveis os adjetivos empregados em “a *afluência* agrura de uma *vacante* alegria” (grifos nossos), que intensificam e dão ênfase aos substantivos que os precedem (“agrura” e “alegria”). O mesmo objetivo tem o uso dos advérbios de intensidade “bem” e “mais”, presentes no trecho “que viver era mais, bem mais que”; eles reforçam a ideia e intensificam o significado.

Na fábula “Ave do Paraíso”, em tom dramático, o narrador conta que “A fome uivava nela, em Galdina, a Raposa, assim como que facas no duodeno” (BUENO, 2005, p. 31). Avançando pelo galinheiro e imaginando encontrar lá “frangas e galos”, ela topa surpresa com pavões (faisões, aves-do-paraíso), e tem um fim trágico:

[...] antes que se lançasse ao alarme do corpo com que aves-do-paraíso temem e tremem, pois são apenas uma fragilidade, Galdina, a Raposa, ainda teve tempo de ver: no alto mourão, recortada pela Lua enorme, uma águia-real olhou-a lince e punhal antes do assalto em bando que águias fazem, ciclone de asas, penacho e vento e que a tornou só nesta memória que a Floresta inteira comenta, dança, reza, e reverencia. (BUENO, 2005, p. 31).

Observemos também o exemplo da fábula que dá nome ao livro, “Cachorros do Céu”:

Três noites dormiu ao lado da estátua, desgarrado da alcateia e, muita vez, pensando-se já morto, entregara-se, ao pé do próprio bronze, à mais ingente das mortes no meio-fio – num contraponto surpreendente que até hoje a Floresta comenta assim com certo desdém, mágoa, ou, sei lá, uma ponta de nojo. (BUENO, 2005, p. 93)

Há um conjunto de fábulas que possuem desfechos trágicos. Entre elas, há um grande número em que uma personagem acaba sendo devorada pelo mais forte, ou seja, pelo animal que a sucede na cadeia alimentar (geralmente desfechos tragicômicos). Em “Dog, o Facínora”, enquanto o Macaco saiu ileso ao “chubaréu de bala”, o Jaboti “virou sopa de tartaruga” (p. 12). Já na fábula “Coisas da Vida” o embate ocorre entre dois animais da mesma espécie: duas cobras. Fazendo jus à fama de “cobra” – e aí o narrador brinca com os sentidos denotativo e conotativo da palavra. A cobra Sweet Snake crava as presas na jugular da outra cobra.

E como nas fábulas de Bueno a cobra nunca perdoa uma presa, outras cobras devoram outros animais em mais outras duas fábulas: “O Sapo Papudo” e “Lucy, querida”. Em “O Sapo Papudo”, o Sapo, esnobe, vivia contando vantagens, e havia inventado ter estado de “namoro firme com a Girafa” (p. 59), e, depois, com a Jiboia (“prima” da cobra narradora). A fábula termina com o Sapo engolido pela Jiboia. Em “Lucy, querida”, a cobra Lucy crava as presas na Hiena, para depois engoli-la inteira, ela e “seus mais dois filhinhos, mortos de surpresa” (p. 67).

Na fábula “Dúbia Esperteza” (p. 69), o Macaco, querendo provar a todos que era o mais sábio, deprecia e se ri das qualidades da Raposa e da Coruja. De tanto o Macaco rir, acaba atraindo uma onça para o local onde todos se encontravam e, enquanto a Raposa e a Coruja escapam, o Macaco é pego pela onça que, numa bocanhada só, o devora inteiro.

Em “O Lobo Sutil” (p. 74-75), o Lobo, desgarrado da matilha, se disfarça de cachorro para cuidar de um bando de ovelhas, devora o velho pastor e o rebanho inteiro, conforme fica sugerido na fábula.

Em contrapartida ao humor recorrente, nas fábulas também ocorre presenciarmos uma atmosfera melancólica. Tal melancolia vivida pelas personagens reflexivas e em crise existencial é narrada de modo a construir verdadeiros “momentos de poesia em prosa”, conforme afirma Ivo Barroso em análise do livro. É como se a narração espelhasse o “estado de espírito” das personagens.

O drama descrito em “Ingrid, a Ruiva” leva a um desfecho trágico e melancólico: “E que ela [Ingrid], apenas ela, ferrão erguido contra a paisagem, não suportaria de si o próprio enredo, guardando dentro a diferença que um dia a fez ruiva, e gringa, e mágoa, só uma ameaça. Ou história de domingo num pedaço de jornal.” (BUENO, 2005, p. 19).

O fim é a resistência e a morte ditas num tom grave e dramático. A propósito disso, observamos que, após o desfecho dilacerante o narrador inclui uma pequena nota (um curto período) com um sentido avesso ao primeiro, que dá à história uma configuração de menor importância. É uma sentença como que jogada ali a esmo, propositalmente, como no exemplo acima exposto: “Ou história de domingo num pedaço de jornal.”.

O mesmo acontece na fábula “Ernesto e a Metafísica”:

Do seu banhado, Ernesto, o Sapo, continuou a envelhecer; e foi envelhecendo, envelhecendo, envelhecendo até o dia em que, à flor do lago, sem entrevista nem órgão eletrônico, virou apenas memória da memória de outro sapo.

Qualquer coisa assim como uns restos de feira boiando ao abandono da tarde. (BUENO, 2005, p. 23)

E em “Cachorros do Céu”, também:

É que ele não era mais Alzorres, o Lobo, senão a sua lembrança e, com a tempestade da noite anterior, reduzira-se a um cadáver que, inchando, houvesse crescido na madrugada, redondo e grande, e assim, pondo-se a passear, pastara toda a grama em frente ao palácio. (BUENO, 2005, p. 93)

4.3.2 Posição assumida pelo narrador

Ao analisar a posição do narrador nas fábulas de Wilson Bueno, foi possível observar a frequência de dois comportamentos em relação às personagens: a) o narrador não toma partido em favor de nenhuma das personagens da história b) a narração sugere o favorecimento de uma personagem, mas ela não consegue resolver seu conflito ou tem um fim trágico.

Por vezes, o narrador chega a desconfiar das personagens, acusando-as – embora com riso –, como frequentemente ocorre em relação à personagem Macaco. Na fábula “Lindolf, o Galo”, o narrador parece sair em defesa do Galo, protagonista da história, e é incrédulo em relação ao Macaco. Enquanto o Galo, “exímio pianista” e compositor, desfruta de fama na Floresta (e fora dela) pela canção que fez em homenagem às “velhas galinhas” – o que ficou

conhecido como o “hino da terceira idade da Floresta” –, o Macaco, aproveitando-se da ausência de Lindolf – que estava, no momento, em turnê –, difama-o e inventa que o compositor voltaria da turnê com um novo CD, mas agora em homenagem só às “frangas novas” –, o que gera a fúria das galinhas velhas. O narrador faz a caracterização das duas personagens de forma oposta: “Lindolf and Lindolf era mesmo precoce; e muito inteligente. O Macaco é que já era um cínico” (BUENO, 2005, p. 25).

Defendendo, aparentemente, o Galo – conforme dissemos –, o narrador acusa o Macaco. Entretanto, a impressão do leitor é a de que a narração conduz para o benefício do Macaco; isso ocorre porque a ironia e a acidez outra vez marcam presença. Vejamos o seguinte exemplo:

Senão, vejam – antes mesmo que Lindolf and Lindolf Robert Cocoricor desembarcasse em retorno da estafante turnê já mencionada, o Macaco, de galho em galho – ah, sempre ele! –, anunciou a toda a Floresta que o galo voltava com CD novo na maleta. Desta vez exclusivamente dedicado às frangas e que, cruel maledicência!, ridicularizava, agora, as galinhas, posto que se decepcionara, acho que em Juiz de Fora, com nova galinha velha. Ah, que leviano coração sem crista, o coração de nosso compositor e letrista – espalhava, em refrão, o Macaco, sobretudo ao ouvido das balzaquianas da Floresta. (BUENO, 2005, p. 26)

Na fábula, não chega a haver duelo, pois o Macaco obtém benefícios à surdina, sem que o Galo tome conhecimento do complô armado pela outra personagem.

O mesmo exemplo temos na fábula “O Ouro do Silêncio”. Desconfiado, outra vez, do Macaco, o narrador informa haver “coisa atrás” do imbróglio inventado pela personagem na ocasião da fábula. E reafirma: “Com o Macaco, já viu, sei não...” (BUENO, 2005, p. 78).

Diferentemente da posição assumida pelos narradores das fábulas clássicas – como Fedro, por exemplo, que, segundo Ismael dos Santos, “conduz ideologicamente a fábula” em favor da personagem mais fraca ou oprimida (2003, p. 48) – o narrador de “Lindolf, o Galo”, além de deixar explícita a sua opinião sobre as demais personagens, não tem a intenção pedagógica, tampouco o gesto sentencioso e moral das fábulas convencionais, pois, embora Lindolf fosse inocente e vítima das difamações do Macaco, e tenha sofrido as consequências de seu feito, é o Macaco que, no desfecho da história, se sai bem: “Ah, o Macaco! Com as frangas novas, sem a concorrência, desleal, do galo, se esbaldava.” (BUENO, 2005, p. 26).

De modo geral, raramente o narrador defenderá uma personagem ou um princípio considerado ético, o que evidencia a negação de um elemento tradicional nas fábulas clássicas: o didatismo (cf. item 4.5).

Com efeito, em *Cachorros do Céu*, encontramos uma narração participativa, por vezes até palpíteira. Frequentemente o narrador faz uso de expressões em que ele mesmo se inclui na história – “Ingrid ferroou-nos sempre – com determinação visigoda e quase imortal”; “Sabíamos todos, liquidava um mais afoito como se liquidava uma mosca”; “Aos quintos havíamos de manda-la, a ela, que, erguida a tromba, de pronto injetava no vosso braço o formigoso sangue” –, e de outras em que parece se reportar ao leitor – “a voz do macaco, ah, vocês precisam ver”; “ah, nem queiram”; “não é de hoje, meus lindos”; “vocês conhecem?” – que nada têm a ver com o narrador impessoal e distanciado das fábulas canônicas.

Dando continuidade ao ponto 4.3, podemos dizer, a respeito das vozes dos narradores, que nas fábulas de *Cachorros do Céu* predomina a narração em terceira pessoa, de perspectiva observadora e onisciente. Apenas três fábulas apresentam narradores diferentes deste: em “Dona Coruja Professora”, a narração é feita na primeira pessoa do singular pela personagem que dá nome à fábula. Em “O Sapo Papudo”, ocorre o mesmo: a história é narrada, em primeira pessoa do singular, por uma cobra. Já em “Lucy, querida”, encontramos um fator incomum entre os narradores não só das fábulas de *Cachorros do Céu*, mas dos demais fabulários: ela é narrada pela mesma cobra de “O Sapo Papudo”, só que dessa vez é usada a primeira pessoa do plural. Há também um adendo: por vezes, sugerindo descuido, a narradora passa a narração para a voz singular. Como na seguinte passagem:

Esgueirando-me por noturnas vielas, a língua tesa e viperina, coleei-me escarpa abaixo, pedra por pedra, rio por rio, e assim foi que de sombra em sombra dei com o Campo do Meio e as águias assentadas, invasoras, quase felinas. Logo de cara, **arguiram-nos** feito **fôssemos bandidas, meretrizes**. Lucy, querida. Não nos confunda, cobra que **somos** [...]” (BUENO, 2005, p. 66, grifos nossos).

E nesta, logo em seguida, na mesma fábula:

Sairiam dali águias imperatrizes, de luxuriante penacho, que haveriam de fazer, outra vez, de **nós** ofícios, o pitéu mais apetitoso, e, num instante de agudo senso jurídico, **peticionei** ao Corvo, **nosso** constituído, a guarda de tão imensurável tesouro e, assim que voejou, grasnento e lúbrico, o bico sangrando do sangue velho de uma elefoa, **lambi**, de cada futura ave, a sua alma líquida e estrelada de ovo glúteo e glabro, clara e gema, vero ovo de águia imperadora. Ráh!!! E cobra não **somos**? (BUENO, 2005, p. 66, grifos nossos).

Com efeito, os exemplos demonstraram a utilização da silepse, figura de linguagem cujo emprego consiste em uma concordância irregular. Na fábula “Ave do Paraíso”, a figura de sintaxe fica clara: “E [a raposa] espreitou, no mais profundo da noite, para que lado andavam uns que sim, acho que sim, ovos de codorna. A fome uivava nela...” (BUENO, 2005, p. 31). Embora o narrador discorra em terceira pessoa e fale da raposa, utiliza a construção “acho que sim”, em primeira, em concordância com a voz da personagem. O mesmo se aplica para este último exemplo: “Devo confessar que somos de ordinário elegantes, de uma elegância atenta e quase sempre armada, franca que somos, e extremamente sinceras” (p. 61).

Outro ponto que faz com que as fábulas de *Cachorros do Céu* destoem das tradicionais é que, naquelas, os diálogos não ocupam espaço predominante: de vinte e cinco, apenas seis fábulas giram em torno de um diálogo. Segundo Portela:

Na linguagem da fábula predomina o diálogo, exatamente por ser a estrutura de um pequeno drama. Reconhecidamente é através da conversa entre duas pessoas que manifestam as divergências, os conflitos, os atritos, matéria-prima para a narrativa fabular.” (PORTELA, 1986, p. 13).

Coincidentemente ou intencionalmente, dessa vez como nas fábulas clássicas, as seis fábulas de Bueno que giram em torno de um diálogo também explicitam um jogo de oposição entre as personagens: em “Artimanhas da Pressa” o Macaco se opõe à Lagarta e ao Cágado; em “O Ganso ou a Vida”, o Ganso se opõe ao Pato; em “Danação do Ser”, o Condor se opõe ao Urubu; em “Coisas da Vida”, uma cobra se opõe à outra; em “O Peso do Ser”, o Colibri se opõe à Borboleta; e em “Diálogos Terminais”, a “serpente 1” se opõe à “serpente 2”. Nestas fábulas, é no espaço dos diálogos que se desenvolvem as diferenças entre as personagens.

Vejamos um trecho de um destes diálogos na fábula “Danação do Ser”. Nela, o Urubu reflete como é “sem nexa” a sua rotina de planar em busca de carniça no chão, até que pausa a seu lado o “formidável Condor”, capaz de “voar a alturas muito maiores”, e hábil na caça de “animais vivos e de sangue quente”. Estabelecida a diferença entre as personagens, o resto da fábula se desenrola através do diálogo travado entre os dois animais:

- Mesmo que eu fosse você, a Vida, para mim, continuaria sendo um tédio – recalcitrou o Urubu, o escuro bico coçando uma das asas.
- Eu, pelo contrário – considerou o Condor –, mesmo que eu fosse um urubu continuaria achando a Vida uma excitante aventura.
- Sabe por que não acho graça em nada? – perguntou o Urubu, a voz desolada.
- Por quê? – quis saber o Condor, vivamente.

– Por que você será sempre um condor e eu não passarei nunca do urubu que sou.
–Mas não és um urubu-rei? – insistiu, ainda uma vez, o entusiasmado Condor. Sabendo que o urubu era só um urubu e urubu seria sempre, até o último de seus dias. (BUENO, 2005, p. 33).

Fazendo como fizeram os fabulistas da tradição, Bueno imprimiu, por meio dos diálogos destas fábulas, a manifestação das “divergências, os conflitos, os atritos, matéria-prima para a narrativa fabular.” (PORTELA, 1986, p. 13).

Por outro lado, é importante chamar a atenção para o fato de que, embora a oposição esteja presente nas fábulas de *Cachorros do Céu*, ela não possui caráter maniqueísta de separar, em um extremo, o bem, e, no outro, o mal – como é comum ocorrer nas fábulas tradicionais. Nas fábulas de Bueno, a oposição constituída entre as personagens ocorre com mais relativismo. Por exemplo, em “Dog, o Facínora”, a oposição que aparece no início da fábula entre as personagens logo é subvertida, pois o Macaco demonstra ter uma atitude que o equipararia, em termos de valores, às atitudes de Dog: ele tenta ludibriar o temido vilão, mas, não obtendo sucesso, entrega o Jaboti em seu esconderijo e ainda consegue sair ileso ao “chubaréu de bala” desferido por Dog. Assim, a oposição não tem o caráter de definir nem de separar o bem do mal, pois as atitudes das personagens, a rigor, não têm essa limitação, essa pureza; elas se mesclam e, no fim, podemos dizer que não há mais oposição.

4.4 Personagens

Conforme vimos, nas fábulas tradicionais o número de personagens é reduzido para facilitar a oposição entre virtude/defeito, bem/mal. Oswaldo Portela afirma que

As características da fábula, como brevidade, objetividade, unidade de ação, espaço e tempo e especialmente a finalidade, determinam o reduzidíssimo número de personagens. Fábula em que funcionem quatro personagens como aquela de “A VACA, A CABRA, A OVELHA E O LEAO” são raríssimas. Fica também entendido que fábula de uma personagem só não é possível. A segunda personagem sempre existe, mesmo que sua presença seja meramente passiva [...] (PORTELA, 1983, p. 131).

A respeito disso, chama a atenção que os títulos das fábulas de *Cachorros do Céu* tragam, em sua grande maioria, o nome do animal mais uma característica ou adjetivo. A individualização dos animais é evidente: as fábulas recebem o nome próprio de um animal,

como Dog, Ingrid, Ernesto, Lindolf, Rildo, Lino, Lucy, ou a espécie é transformada em nome próprio, como ocorre em “O Ganso ou a Vida”, “Ave do Paraíso”, “O Macaco Cantor”, “O Sapo e o Sonho”, “O Sapo Papudo”, “A Lebre Apaixonada”, “O Lobo Sutil”, “Dona Coruja Professora” e “Cachorros do Céu”. Os nomes passam a ser grafados com letra maiúscula, e o uso do artigo dá a ideia de não se tratar de qualquer sapo, qualquer lobo... Os animais das fábulas de Bueno são “O Lobo”, “O Sapo”, “A Lebre” e assim por diante. A história narrada remete a um Sapo, um Sapo específico, e não a qualquer sapo – o que reforça a singularidade que Wilson Bueno quis atribuir a esses personagens.

Flávia Furquim, em sua Dissertação de Mestrado (2007), na parte que nomeou “A invasão do individual”, também aponta para esse fator: “além de terem [os animais] seu devido lugar marcado no índice do livro [*Cachorros do Céu*], são individualizados, ou seja, cada animal é nomeado, mesmo que em alguns momentos esse nome seja a transformação do nome comum em próprio” (p. 68). Dando o exemplo da fábula “Dúbia Esperteza”, Furquim completa: “Nesta fábula, a palavra macaco não é mais um simples substantivo comum, mas indica um ser único, um indivíduo, o ‘Macaco’”. (FURQUIM, 2007, p.68). Com efeito, diferentemente das fábulas canônicas – nas quais figuram não só no conteúdo, mas em seus títulos, também, pares antagônicos –, as fábulas de *Cachorros do Céu* trazem animais individuais.

Vimos que, segundo Ismael dos Santos, na forma tradicional de fábula o caráter simbólico das personagens nunca se altera. Isto quer dizer que os animais comportar-se-ão de acordo com as características que a tradição lhes impingiu, e que, assim, a formiga será sempre vinculada à imagem de esforço e trabalho, assim como a raposa será o símbolo da astúcia e esperteza, e o lobo caráter prepotente, voraz, antissocial, para citar alguns exemplos. Em *Cachorros do Céu*, a formiga, a raposa e o lobo também aparecem (embora não esteja junto a este último o cordeiro), assim como também estão presentes outros animais conhecidos pela tradição, como o sapo, rato, lebre, burro, rã, coruja, águia, macaco, cão, serpente, galo e galinha.

Às vezes o animal remete à lembrança do simbólico: em vez de tartaruga, temos o jaboti (da fábula “O Ouro do Silêncio”), o coelho, em “Dog, o Facínora”, se torna Rabbit, e o cão, da mesma fábula, vira “Dog”. Também ocorre de alguns animais conservarem, em parte, o comportamento tradicional, embora o contexto da fábula e seu desfecho sejam completamente diferentes. Em “Lino, o Lhano”, o burro, tradicionalmente caracterizado como

estúpido e ingênuo, na fábula atual se mostra reflexivo sobre a sua condição; o Macaco, em todas as fábulas que aparece, também conserva a característica de imitação dos comportamentos humanos, entretanto a vileza e a malandragem são acrescidas, por Bueno, ao seu comportamento, e temos então um Macaco muito mais malandro do que o que conhecíamos nas fábulas tradicionais.

A propósito do Macaco, é preciso fazer uma consideração: ele está presente em nove fábulas, e, com exceção da fábula “O Macaco Cantor” – nessa fábula, o macaco tem nome próprio (Eusébio Motta Paranhos), não é o mesmo Macaco com letra maiúscula, sem identidade nem sobrenome das outras histórias –, apresenta-se em todas as outras oito fábulas como um mesmo personagem, a que o narrador destina sempre o mesmo período, que, à força da repetição, torna-se um chavão: “Ah, o Macaco!” ou “sempre ele!”. Este personagem terá sempre o mesmo comportamento, que chega a ser previsível, mas não menos engraçado.

Diferentemente de Ismael dos Santos, Oswaldo Portela acredita que

O mesmo animal pode representar qualidades humanas diferentes nas varias fábulas. Assim, por exemplo, o lobo em “O Lobo e o Cordeiro” representa a prepotência, ao passo que em “O Lobo e o Cão” representa a ânsia de liberdade, amor à vida livre. E ainda em “O Lobo e o Grou” representa a ingratidão dos homens. Já nas fábulas onde o lobo protagoniza com a raposa, representa a grossura e sandice. (PORTELA, 1983, p. 137).

Wilson Bueno costuma alternar os tipos de uma mesma espécie, e raramente muda o seu comportamento quando se trata de um mesmo animal (a única exceção é o Macaco Cantor, conforme exposto acima). Assim, encontramos nas fábulas de *Cachorros do Céu* alguns tipos de cobra, como a serpente, a Sweet Snake, jiboia, ou simplesmente “Cobra”, mas todas têm comportamentos semelhantes nas diversas fábulas. O escritor parece provocar o simbolismo tradicional dos bichos – sempre imutável nas fábulas clássicas. A formiga Ingrid, belicosa e vingativa, da fábula “Ingrid, a Ruiva”, nada se parece com a formiga de “A cigarra e a Formiga” de La Fontaine... Tampouco o cão de “Dog, o Facínora” e a raposa de “Ave do Paraíso”.

Acrescente-se, ainda, que Wilson Bueno optou por inserir, além de animais conhecidos pela tradição, novos animais, como o urubu e a própria jiboia, dos quais não temos notícias de que estiveram presentes nas fábulas tradicionais.

Conforme vimos, nas fábulas convencionais, a construção psicológica das personagens obedece a estereótipos do imaginário popular. Wilson Bueno modifica isso em *Cachorros do Céu*; ao invés de afirmar aquele comportamento imutável, o escritor se propõe a rir dele, a

provocá-lo. Tal configuração parece expor a seguinte pergunta: será que só resta aos animais seguirem a faceta que lhes foi imposta?

Sabemos que a fábula é constituída a partir da personificação. Segundo Ismael dos Santos, a personificação é a essência da fábula, ou seja, é fazer falarem os animais, e, neles, fazer figurarem as virtudes e defeitos do homem. Em *Cachorros do Céu*, o jogo das características animais com a reprodução de costumes e ações humanas – e o absurdo desta possibilidade – suscitam humor.

Nas fábulas de Bueno, a personificação é utilizada em seu grau máximo, fator que contribui para aumentar a diferença entre a caracterização dos animais de *Cachorros do Céu* e a dos animais das fábulas clássicas. Na verdade, a personificação é um dos fios condutores do humor que emerge nas fábulas de nosso objeto de estudo.

É extenso e múltiplo o repertório de características humanas atribuídas aos animais.

Em “Dog, O Facínora”, Dog apeia de um cavalo, bebe “uíque de milho curtido com guizo de cascavel” e é facínora por terem lhe atropelado o pai e levado-lhe a mãe os homens da carrocinha; além disso, para se referir a ele, o narrador utiliza adjetivos que denotam características humanas, como em “o duro previsível olhar”, “forasteiro, errante, matador contumaz”, “vagaroso, ferino, quase cruel”, “blasé e muito cândido”, etc.; Rabbit, outro personagem da fábula, “fingia limpar o balcão, os braços alcançando com esforço a gasta madeira, as patinhas tridáctilas um pouco trêmulas, ou varrendo o salão”, num misto de corpo humano (braços) com o corpo animal (patinhas tridáctilas), enquanto o Macaco, “sem vencer a curiosidade de conhecer Dog, o Facínora”, “pediu perdão por existir”, além de ter armado a maior confusão e entregado o Jaboti em seu lugar para se livrar da situação de perigo.

No trecho que segue, da fábula “A Lebre Apaixonada”, o acasalamento dos gatos tem a intenção de lembrar a relação sexual humana, que, ao mesmo tempo, remete ao coito animal. Observemos:

Sombrio imaginar, mas a Lebre imagina, no mais sozinho da toca, enrolada em si feito um parafuso de tenso pelo incolor, que ele [Erivelto, o Gato] segure na unha as deslumbrosas da meia-noite, gatorrachas vadias de boquita lamê, metálicos bigodes grudando delas os insinuantes pescoços, torcendo-os mesmo em mordidas maceradas e de dentes como facas. Fosse isto um rito, uma coisa mecânica, ofício dos períodos férteis, tudo bem, o que não se admite é que arranque de Erivelto, o Gato, semelhante entusiasmo. Ah, assim a Lebre não pode viver, assim a Lebre não pode viver mais. (BUENO, 2005, p.71)

Wilson Bueno aproxima de tal maneira ambos os coitos, que é como se o acasalamento dos animais fosse um ato sexual, e o contrário também servisse ao ato sexual humano: ser uma animalidade. Acasalamento e ato sexual se confundem e se fundem.

Observemos, também, que a Lebre “imagina” e sente ciúmes em pensar na entrega do Erivelto às outras gatas. De tão licantropos, os animais nas fábulas de Bueno são quase humanos. Por outro lado, Oswaldo Portela, analisando o porquê de os escritores preferirem os animais a outros seres para encenar suas fábulas, lembra a afirmação de James Thurber e explica: “O animalesco ‘não é nenhuma fantasia mas substância’. Não existe melhor meio de despir o homem de seu complexo de grandeza do que lembrar-lhe a sua animalidade”. (PORTELA, 1986, p. 18). Ao ler a passagem acima, é como se fizéssemos o movimento inverso, lembrando-nos do quanto os seres humanos carregam de animal.

O assunto tem continuidade no parágrafo subsequente: “Onde já se viu tamanha esbórnia, a gataria no cio varando a madrugada baixo guinchos e miasmas, muros e melífluos fluidos, baba, sangue, tesão?” (BUENO, 2005, p. 72). O narrador cita a esbórnia e a atração sexual como ações e sentimentos conscientes nos animais.

Recordemo-nos de que não é a primeira vez que Wilson Bueno trata desta questão em sua obra; *Manual de Zoofilia* (1996) é um permanente desfilar de episódios como o exposto acima. A respeito desse seu livro, o próprio Bueno escreveu:

Ao espelho da vida, o discurso amoroso mistura-se, entre o sexo e o limite, pelo viés da palavra em estado de poesia, à precariedade da carne e à sempre intempestiva paixão que nos faz bichos inconsoláveis – baratas, caramujos, guepardos, lagartixas, ou mesmo chuvas. Reduzidos à nossa miséria, somos então só o ímpeto do amor animal que, humano, entre a ternura e o esgar, o urro ou o trino, a exemplo dos bichos ditos inferiores, talvez ame com ódio; e com unhas. Eis o amor, senhores, e a sua indisfarçável cara de cão. (BUENO, 2007, p.1)

O repertório de ações e hábitos imitados dos humanos e realizados pelos animais não para por aí: em “Artimanhas da Pressa”, o Macaco se põe “soberbamente filosófico”, enquanto a Lagarta e o Cágado são “cientes da Vida”; em “O Sapo Papudo”, o sapo fuma “cigarros Liberty com piteira curta”; em “Ingrid, a Ruiva”, a formiga é “belicosa” e “aristocrata, nascida a falar francês”. Há um trecho da fábula que diz: “Só ela sabe a ira que lhe move o minúsculo intestino e as dobras em carne viva de seu microscópico coração, um pouco acima de onde, pouco feliz, floresce-lhe, vertiginosa, uma úlcera no duodeno” (BUENO, 2005, p. 17)

Em “Ernesto e a Metafísica”:

Velhíssimo assim de muitos anos, Ernesto não dava mais entrevistas à imprensa, ocupado agora exclusivamente em envelhecer. [...] E como Ernesto, o Sapo, vivia de tocar órgão eletrônico nos bailes de formatura, os espaços na mídia eram mais que necessários. Desprezá-los significava correr o risco fácil do desemprego. Frise-se que isto era no tempo em que os animais, embora falassem, ainda não tinham direito à aposentadoria. (BUENO, 2006, p. 22)

Em “Lindolf, o Galo”: “[...] assim que adentrou, em seu Audi prateado, os portões da clareira onde viviam os galináceos da Floresta [...]. Afundado no banco do automóvel, Lindolf nada entendia [...]”. (p. 26)

Em “Rildo, o Rato”:

Rude: amanhecer em Bloomsville do jeito como amanheceu aquele meio-inverno inglês foi, para Rildo, o Rato, o acontecimento mais feroz da vida. Não o socorressem a boa vodka da taberna Antares e os fabulosos capotes que se costuram em Taormina, Rildo, o Rato, não teria sobrevivido. (BUENO, 2006, p. 37)

Em “A Lebre e a Dúvida”:

Aquela vida de ziguezague, cheia de urgência e agruras e sustos e saltos e atropelos poderia leva-la, no mínimo, a um enfarto do miocárdio. Somem-se os três maços de cigarro que consumira – diária, rápida e compulsivamente. Duas crises de estresse já não bastavam para adverti-la dos riscos que corria? – se perguntou, baixo impiedosa autocrítica, a Lebre, inteiramente quieta, sentada numa pedra. (BUENO, 2006, p. 41)

Há momentos de reflexão e poesia, como em “O Macaco Cantor”:

Não se sabe se pelo sucesso estrondoso daquela noite ou porque Eusébio estivesse aferrado a uma sombria ideia de si, mal retornou ao camarim, para livrar-se dos pós e emplastos com que os maquiadores lhe enchiam a cara a cada show, tombou, em prantos, sobre a penteadeira. [...] Chorava a sua vida sozinha, nosso macaco existencial. (BUENO, 2006, p. 46)

E em “Lino, o Lhano”: “Isto era o que refletia de Lino, o Lhano, o seu baldio coração, abrindo-se os pensamentos nele assim como flores de indecisão e engano, era coisa, açucena, o podre do esterco de cuja casca humilde irrompe o cogumelo-da-malásia”. (p. 53)

A inserção de temas humanos, como a questão do trabalho, da sindicalização (presente em “O Ganso ou a Vida”) e da aposentadoria (presente em “Ernesto e a Metafísica”), e a nomeação dos animais com nomes próprios e sobrenomes também dizem respeito à personificação, característica das fábulas.

Outro aspecto responsável pelo humor nas narrativas refere-se ao misto de características humanas com características animais, que advém da personificação, elemento

do qual já tratamos, e ao aflorar das diferenças entre as espécies animais dentro da cadeia alimentar, que, nas fábulas, sugere humor, desproporção ou incompatibilidade.

Exemplo desta incompatibilidade está na fábula “O Sapo Papudo”, na qual a cobra satiriza o namoro do Sapo: “Sabem o que Adolfo, o Sapo, alardeava? Que estava de namoro firme com a Girafa! Peloamordedeus, gente, peloamordedeus, ficámos já àquela altura da existência, estupefactas – aonde já se viu um sapo namorar uma girafa?” (p.56). E em seguida, a referir-se ao novo namoro do Sapo, dessa vez com a jiboia:

Olha, gente, de jiboia entendemos, e não precisa ser cobra criada para compreender que sapo e jiboia não são propriamente o que podemos chamar de uma parceria, pelo simples fato de que jiboia que se preze não poupa sapo nenhum nem seu papo. Nhocht! Engole sapo, papo, e o que estiver por perto (BUENO, 2006, p. 58).

Na fábula “Lucy, querida”, narrada pela mesma cobra da fábula anterior (“O Sapo Papudo”), o deboche se destina, desta vez, à junção de Corvo com Hiena, conforme mostra o trecho a seguir:

Corvo e Hiena, pensámos, o que dará de um casal assim? Amêndoas com casca? Chouriço? Uma viagem para a Abissínia? Só o que sabemos, e disso não temos dúvida, malcheiram deles os beijos mais amorosos, digamos; e não pensemos mais nisso. Ráh!!! (BUENO, 2006, p. 67).

Na fábula “O Ouro do Silêncio”, o casal de Lagarto e Rã chega a ser chamado de “aberração”: “[...] o Lagarto, que nunca escondeu de ninguém seu tesão pela Rã, ainda que a saparia reclame e dê a isso o nome de aberração [...]” (p. 77-78).

Mais pares amorosos como esses, incompatíveis na lógica da cadeia alimentar, aparecem com frequência nas fábulas, suscitando comportamentos de aprovação e reprovação, conforme mencionamos acima. Na fábula “Ingrid, a Ruiva”, a formiga tem envolvimento com um elefante (que, embora não tenha sido denominado na fábula como tal, tudo leva a crer que é um elefante); em “A Lebre Apaixonada” (p. 70-73), a personagem central primeiro se apaixona por um gato, para depois ficar com o Macaco (que se disfarça, sob o escuro, de gato); e na fábula “O Sapo e o Sonho” (p. 51), o sapo apaixona-se por uma rã. Outra vez o par é incompatível, pois, embora façam parte da mesma espécie, sapo e rã não são da mesma classe evolutiva.

Outro fator muito presente nas fábulas é o questionamento sobre a hierarquia da Floresta, imposta pela cadeia alimentar. A fábula “Lucy, querida” narra a história da cobra que se forma em Direito, mas não deixa de debochar do Leão. Afirmo ela:

Linda foi a cerimônia de colação de grau, o Leão de paraninfo, a derramar as mais belas flores de estilo, conclamando-nos a todos, aos jovens bacharéis, a lutar pela Justiça, coisa fácil para o Leão deitar discurso, ele que, embora presidente da Floresta, mal concluiu, em Catanduva, diz a malta que nas coxas, ráh!!!, o curso de Veterinária. (BUENO, 2006, p. 59)

A personagem desempenha funções e hábitos humanos ao cursar Direito e colar grau, em cerimônia solene e levantar questionamento e reflexões. O jogo alegórico aplicado torna-se chistoso porque a linha divisória entre o mundo animal e o mundo humano quase desaparece; temos, então, diante de nós, seres irracionais que agora pensam, arquitetam e fazem críticas ácidas. O estranhamento é ainda maior e suscita ainda mais riso porque, embora em suas ações esses animais reproduzam o comportamento humano, eles não deixam de lado a condição animal, a sua matéria. Ou seja: as personagens das fábulas de Bueno são animais, literalmente, mas agem como homens. Este fenômeno característico de *Cachorros do Céu*, Ivo Barroso designa como licanthropia inversa, conforme afirmou no texto de abas do livro:

Licantropos ao inverso, esses macacos e lobos e sapos e cobras aqui descritos nos lembram não raro personagens da vida real, e seus atos – embora levados ao cúmulo do ridículo [...] –, lembraram a desfatez, a impudícia e a vileza de boa parte dos nossos legiferantes. (BARROSO, 2005, Abas).

Nesta mesma linha fez uma observação o crítico Fabrício Carpinejar (2010), em resenha sobre o livro: “Os homens ficam ridículos quando imitam os animais, mas os animais ficam ainda mais ridículos quando imitam os homens” – “esta inversão é o ponto alto de *Cachorros do Céu*”.

Frequentemente a espécie é questionada pelos próprios animais das fábulas. Isso fica claro na indagação do Pato ao Ganso em “O Ganso ou a Vida”: “Besteira – pato, ganso, marreco são tudo a mesma coisa. Que diferença temos um do outro? Que diferença? Me diga.” (BUENO, 2005, p. 21).

Os questionamentos dão origem (ou margem) a um jogo humorístico de mesclar características de um animal com as de outro, de outra espécie. A lista de exemplos é vasta: na fábula “Dog, o Facínora”, o narrador observa que a personagem central estava “mais para hiena do que para cão” (p. 9); em “Ave-do-Paraíso”, a Raposa Galdina é caracterizada, em um momento, como um cão: “[ela] foi assim pela Floresta como um animal de fogo e que, tendo descoberto do dom da fúria, teria uivado o seu esganiço de cachorro vivo para que ninguém mais duvidasse do impossível nela.” (p. 29).

Na fábula “O Macaco Cantor”, o Macaco, deprimido, precisava de uma namorada, mas nada lhe agradava:

Naquela mesma noite, três bugias cândidas e até uma orangotango foram postas em fila à frente da porta do camarim. [...] As três bugias eram, segundo o cantor, excessivamente magras de bunda e a orangotango, oh símia imperfeição, precisava, e urgente, de uma plástica no nariz, por muito achatado, a lembrar o feio naso de um gorila. (BUENO, 2006, p. 48)

E logo a seguir: “nosso barítono clamava pela Sharon Stone, que não é, convenhamos, propriamente uma macaca.” (p. 48). Sequestrado, acaba o Macaco indo parar num cativeiro, de onde passou a gostar de morar, junto a outros macacos, com os quais aprendeu “rapidamente a miar” (p. 49).

Num tom sarcástico e bem humorado, a distinção entre galinha de granja e galinha normal é feita em “Lucy, querida”: “[...] galinha de granja não é bem galinha senão a metáfora de uma galinha ou, se preferirem, apenas uma galinha virtual” (p. 62).

Ao mesmo tempo em que as diferenças são questionadas – como se a reinvidicação, no reino animal, fosse a de que, assim como no mundo dos humanos, devesse haver igualdade entre os seres –, essas mesmas diferenças geram motivos de chacota aos próprios personagens, e dessa situação decorre, de novo, humor.

Algumas dessas reflexões levam os protagonistas, entretanto, em alguns momentos, à crise existencial, que apresentam um tom mais melancólico e sentimental. As fábulas “Ernesto e a Metafísica”, o Sapo, “quieto e muito velho”, cansado do “mesmíssimo vento de há trezentos mil anos” e sem suportar mais “as fêmeas da saparia”, resolve abandonar todos os seus afazeres (inclusive o de tocador de órgão eletrônico) e não mais sair de seu lugar; em “Danação do Ser”, o Urubu, enjoado de sua rotina, começa a não ver mais sentido na vida ao se comparar com o Condor e perceber que jamais passará do urubu que é; em “O Macaco Cantor”, após um de seus estrondosos shows, Eusébio tem uma crise de existência e de choro em seu camarim; em “A Lebre e a Dúvida”, a Lebre – “ilustrada e dona de notável vocação poética – resolve um dia “parar para pensar” que aquela sua vida, “cheia de urgências e agruras e sustos e saltos e atropelos poderia levá-la, no mínimo, a um enfarto do miocárdio” (p. 41); em “O Peso do Ser”, o Colibri queixa-se à Borboleta de que preferia ser como ela, ao que esta retruca que também é difícil “ser por longuíssimo tempo uma vagarosa, peluda e repugnante lagarta” (p. 80), sugerindo que tudo tem uma desvantagem; em “Lino, o Lhano”, o Burro tem uma atitude que lembra a do Sapo de “Ernesto e a Metafísica”, há pouco citado: assim como esta personagem, Lino também resolve empacar e não sair mais de seu lugar.

Essas histórias têm em comum o desajuste, o desequilíbrio com relação ao mundo e a instauração de uma crise existencial, que confere um ar melancólico às fábulas. Participam delas personagens reflexivas, sentimentais e que têm consciência da morte, entre outros questionamentos a respeito da “Vida” (como a palavra é grafada Bueno). Os animais retratados nas fábulas de *Cachorros do Céu* podem ser considerados seres singulares, únicos e especiais. O sapo de “Ernesto e a Metafísica”, ilustre tocador de órgão eletrônico, não queria virar um sapo “desses que se veem verdes boiando nos vidros dos colecionadores” (p. 23). Além disso, alguns animais se miram no lago... Vejamos exemplos: na fábula “Ave-do-Paraíso”, “Galdina se olhou no lago – dourada, faminta.” (p. 31); em “Ernesto e a Metafísica”, “Entre envelhecer e ficar sem ocupação muita vez hesitou o coração de Ernesto, a cara na superfície do lago feito uma pergunta” (p. 22); em “Cachorros do Céu”, “Alzorres, o Lobo, viu na superfície gelada do lago o contorno canino de seu desenho [...]” (p. 92). Como Narcisos – configurando a intertextualidade com o mito cristalizado pela tradição. O mito retomado nessas fábulas não remete à beleza e vaidade tratadas nele. Segundo Miguel Spinelli, em *O Nascimento da Filosofia Grega e sua Transição ao Medievo* (2010), o mito de Narciso também tem o intuito de mostrar a profundidade de um indivíduo que toma consciência de si mesmo e os seus dramas humanos (SPINELLI, 2010, p. 99). Embora possam ser considerados narcisos, o resgate da lenda nas fábulas citadas inclina-se mais a tratar da subjetividade e autoconhecimento vividos por Narciso – e que, por sua vez, são vividos pelas personagens – do que propriamente da beleza e fascínio pela própria imagem.

Outro elemento que merece atenção são os processos de transformação de uma forma animal em outra. Em “A Lebre Apaixonada”, a personagem que dá nome à fábula, desiludida do Gato Erivelto, que, depois de muitas madrugadas, retorna de suas orgias de um jeito “estropiado e triste, só a memória amassada do gato de outrora” (BUENO, 2005, p. 72), passa a se interessar pelo Macaco, que assume não só o lugar do antigo amor da Lebre, mas também a sua figura:

O Macaco, que era Macaco em vários sentidos, já aparecia à frente da silhueta de Erivelto, sombras, todo a ele confundido, quase bigodes e pelos, encolhido e perfeitamente sentado, o sinuoso rabo, a pelúcia e a figuração do rematado gato preto pela qual a Lebre de há muito se apaixonara; um gato, preto, como não?, só que de narizinho um pouco amassado e maxilar proeminente; além, claro, quando ria, dos dentes de cavalo. (BUENO, 2005, p. 72-73)

Sob ótica da Lebre (e conforme os planos do Macaco...), aos poucos o Macaco vai se tornando um gato, e a narração acompanha passo a passo a mudança da personagem: primeiro, na sombra, a silhueta do Macaco se confunde com a de Erivelto, e ele é (ainda) “quase bigodes e pelos”; depois, a combinação do “sinuoso rabo” com a “pelúcia” vão fazendo do Macaco o “rematado gato preto pelo qual a Lebre de há muito se apaixonara”. E então, definitivamente, o Macaco já torna-se gato por completo: “um gato, preto, como não?”. A fábula ainda apresenta, outra vez, o jogo em que mescla as características animais de espécies diferentes, ao mencionar os “dentes de cavalo” do Macaco. Conforme vimos, este é um recurso frequentemente utilizado pelo escritor, e é uma pitada a mais de humor à já bem humorada fábula.

Algo bem semelhante ocorre nas fábulas “O Lobo Sutil” e “Cachorros do Céu”.

Na primeira, o lobo Niépcy, por “instinto de sobrevivência”, “se fez cândido amigo de um pastor caduco”, com o “firme propósito de ser apenas um cachorro”. Desse modo, passa a vigiar o rebanho e a espantar as ameaças de ataque por parte de outros lobos. Assim, “mesmo traindo a sua alma de lobo”, vive “feliz por muitos e muitos anos, doméstico, mimado, vigilante e óbvio feito o cachorro que sempre encenara ser” (BUENO, 2005, p. 75). Ao instinto, entretanto, o lobo certo dia sucumbe, e Niépcy acaba devorando o velho pastor, num ato de “extrema fúria canina” – a palavra “canina” aqui é empregada para reafirmar a transformação e reforçar a ironia –, além de dar fim, também, ao rebanho. A fábula demonstra, outra vez, a transformação de um animal em outro.

Em “Cachorros do Céu”, a personagem central é novamente um lobo, mas, assim como na fábula anterior, a alusão ao cão é sempre presente. A referência aparece no título da fábula e logo no primeiro parágrafo da história, quando o narrador afirma ter “faro de cães” (BUENO, 2005, p. 91) a matilha. Alzorres, o Lobo, personagem central da fábula, é caracterizado como “rebento bastardo cuspidado para a vida”, da mãe que era “uma pregressa cadela”, além de também ter “cara de cão”. As referências não param por aí. No parágrafo que segue, a comparação do Lobo com um cachorro ocorre tantas vezes que o leitor pode chegar a ter dúvida sobre a verdadeira “identidade” da personagem:

Isto vai assim e corre correto até o dia [...] em que Alzorres, o Lobo, viu na superfície gelada do lago o contorno canino de seu desenho, e ele, que se imaginava uma forma triste de cachorro, guiando matilhas por vales e campinas, percebeu, pela primeira vez, que havia nele o ímpeto que o fazia para além, muito para além de um cão simples. Cinco milhões de anos de repetição e linhagem! E Alzorres apontou de novo o focinho em riste capaz

de aguilhoar estrelas. Pela cauda percebeu que a cauda não ia entre as pernas. (BUENO, 2005, p. 92).

Embora o narrador enfatize a essência lupina de “Alzorres, o Lobo” toda vez que se reporta à personagem, ele também informa que esta se enxerga como “um cão simples”. Em seguida, a citação dos “cinco milhões de anos” de existência torna a referenciar o lobo, animal de origem antiga e ancestral ao cachorro. Por outro lado, entretanto, nas linhas seguintes, o leitor volta a se confundir, pois “Pela cauda percebeu que a cauda não ia entre as pernas” é a reescrita da expressão popular “voltar com o rabo entre as pernas”, e que diz respeito a um cachorro.

Lembremos também que na fábula “O Macaco Cantor”, Eusébio, sentindo-se asfixiado com o sucesso, foge dele, muda de identidade, e quase se torna um gato, aprendendo rapidamente a miar.

Esses processos de transformação, junto aos jogos frequentes de mesclar características de um animal com as de outro, de espécie diferente, levam a observarmos em Bueno um gosto por metamorfoses.

4.4.1 Metamorfoses

A escolha pelo termo metamorfose, aqui, não se faz a esmo; seu emprego traz uma intencionalidade e sugere uma alusão a outros autores, dos quais trataremos logo a seguir.

A epígrafe eleita para abrir *Cachorros do Céu* e “indicar seu conteúdo”, segundo Furquim (2007), é de Ovídio: “Se os bichos falassem, nada diriam”. Nascido em Sulmona, na Itália, no ano 43.a.C., Ovídio é considerado um dos maiores poetas de todos os tempos. É autor de *Metamorfoses*, obra dedicada à transformação, uma espécie de versão mitológica da história natural, dividida em quinze livros, na qual a narrativa, em ordem cronológica, não se suspende. A obra trata, em seu conteúdo, da mudança dos homens em animais, plantas e minerais, que se arrasta desde o princípio dos tempos, quando o caos ainda dominava o mundo. (cf. FURQUIM, 2007, p. 66) Segundo Furquim, foi o próprio Wilson Bueno quem afirmou, em entrevista a Marcelo Pen, em 2007, que seu livro [*Cachorros do Céu*] remete “não só à sua infância, marcada por intensidades zoológicas, mas a Ovídio e Augusto Monterroso” (Idem). A propósito, o próprio fato de as personagens se mirarem no lago – de

que tratamos ainda há pouco – também pode configurar influência de Ovídio em *Cachorros do Céu*, pois o poeta também reescreveu o mito de Narciso em seu *Metamorfoses*.

Também chama a atenção para este fato o crítico Fabrício Carpinejar. Ele afirma que *Cachorros do céu* “segue a trilha aberta em *Manual de zoofilia* e *Jardim zoológico*, e está mais próximo das metamorfoses oníricas, poéticas e irascíveis de Ovídio do que das fábulas morais de La Fontaine. De lição de moral, pouco se encontra” (2010, p.1). Ao ressaltar as metamorfoses presentes nas fábulas, Carpinejar faz a articulação destas com as relações “amorosas” entre os animais:

Ovídio não aparece apenas na epígrafe, presente também como a alma mutante do bestiário. Tudo muda para permanecer o mesmo. Sapos se apaixonam por girafas e jiboias, lebre se enamora por gato e depois se conforma com os dentes de cavalo do macaco, corvo se junta com a hiena. A monogamia anda com índice baixo na mata. Não existem jaulas separando as espécies. Os desvios e vícios humanos são distorcidos e ampliados em trejeitos nos animais. Símios fumam; lebre é obrigada a tirar umas férias, sujeita a um enfarte de miocárdio; rã escreve, não encontra editor e só é reconhecida depois de morta. (CARPINEJAR, 2010, p.1)

Em seguida, o crítico retoma a questão dos questionamentos por parte das personagens a respeito de suas espécies – da qual tratamos há pouco:

Percebe-se uma indisposição em todas as tocas e galhos. Na verdade, nenhum animal está satisfeito com sua condição. Um fica achando que o outro vive melhor. O zoomorfismo de Wilson Bueno torna-se um manual perfeito da inveja. O ponto alto do livro são justamente os diálogos metafísicos sobre as diferenças entre o Urubu e o Condor, a Lagarta e o Cágado, a Lebre e o Cágado e o Colibri e a Borboleta. Neste último, o Colibri queixa-se que gostaria de ser como a Borboleta, sugando o néctar das rosas e voejando pra lá e pra cá. A Borboleta não deixa por menos e mostra que as aparências - não somente enganam - como têm um preço alto: “ – Você diz isso porque não sabe o duro que é ser por longuíssimo tempo uma vagarosa, peluda e repugnante lagarta...”. (Idem)

Nesse sentido, os problemas tratados e vividos pelas personagens, em *Cachorros do Céu*, remontam a questionamentos e reflexões mais metafísicas, o que as distancia da moralidade sentenciosa que marcou as fábulas tradicionais. Como Carpinejar descreveu, pouco há, realmente, de lição moral.

Augusto Monterroso, citado por Wilson Bueno como uma de suas influências, também foi considerado por este como “interessante”, mas “desleixado no trato com a linguagem” (FURQUIM, 2007, p. 66). A observação evidencia o projeto de Bueno, que se configura de modo oposto ao que fez Monterroso, na visão de Wilson Bueno, e denota a grande preocupação que dava à linguagem.

Por fim, tratando-se de metamorfoses, é difícil não recordar *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Embora não tenha sido citado por Bueno, Kafka constitui uma influência importante na obra do escritor. Um de seus últimos livros, *A copista de Kafka* (2007) é uma demonstração clara disso.

4.5 Didatismo e Moralidade

As fábulas de *Cachorros do Céu* não apresentam, a rigor, intenção didática – tão cara à fábula moralizante e tradicional –, e, se o didatismo aparece, é sempre com o intuito de ser subvertido.

Analisemos o exemplo da fábula “Artimanhas da Pressa” (p.15): a fábula trata de um diálogo travado entre o Cágado, a Lagarta e o Macaco, que demonstram concordância mútua a respeito dos males da pressa (o que, na fábula, deixa implícito que a paciência é uma sabedoria) – o que faz pensar que não há, aparentemente, oposição entre as ideias defendidas pelas personagens. Entretanto, o diálogo entre elas é todo revestido de ironia, pois o Macaco, querendo se mostrar mais inteligente e filosófico que os demais, age com esperteza ao discursar. Tal intenção pode ser percebida por meio do discurso do narrador: “O Macaco, que a tudo observava perfeitamente sentado debaixo de uma árvore, reticenciou – ainda com menor pressa – soberbamente filosófico: – É por isso... então... que os atarantados... não têm... direção...” (p.15). Como está realizando sua observação a respeito da pressa, o Macaco se faz lento e fala com vagar, objetivando, com isso, ser o mais sábio. Por outro lado, tampouco a Lagarta e o Cágado se mostram menos astutos e conscientes da vida ao proferirem seus discursos: ao completar a fala do Macaco, com lentidão, “como recomendava o momento”, ambos proferem, com sabedoria, “em uníssono”: “[os atarantados não têm direção...] Só têm pressa” (p.15), e fecham a fábula. Resultado: o tom didático dado à fábula tem outra acepção, porque é empregado ao mesmo tempo em que é desvirtuado.

Em “Dog, o Facínora”, o mal é premiado, porque o Macaco escapa ileso, enquanto o bem é punido, pois o Jaboti vira “sopa de tartaruga”. Na fábula “Lindolf, o Galo”, o Macaco, ao inventar mentiras a respeito do admirado cantor da Floresta, fica com as “frangas novas” para si. A propósito, o Macaco tem um repertório de fábulas nas quais se dá bem. Em quase todas as fábulas em que ele aparece, o final da história possui uma antimoral, um desfecho

amoral. Na maior parte delas, o golpe também é sempre o mesmo: ludibriar os demais e conquistar a fêmea para si. Em “Ouro do Silêncio” e “A Lebre Apaixonada” ocorre o mesmo.

A fábula “A Rã Memorável” também apresenta desfecho amoral. Sem encontrar editor que publique suas obras, e sem ambição, a Rã só é reconhecida depois de morta, e quem se beneficia disto são seus “tetrânetos” que “não fazem nada”, mas “vivem uma vida nababesca e esplendorosa” (BUENO, 2005, p. 35) graças à obra de sua tetravó.

As fábulas “O Sapo Papudo” e “Lucy, querida” figuram entre as mais ácidas e amorais. Aliás quando o protagonista é uma cobra, quase sempre o final esperado é o de que algum outro personagem será engolido, mesmo que este outro também seja uma cobra, como ocorre na fábula “Coisas da Vida”; em *Cachorros do Céu*, a cobra está sempre cumprindo seu dever de cobra em seu sentido figurado. Pois bem, tanto em “O Sapo Papudo” quanto em “Lucy, querida”, os episódios narrados são marcados pela vileza, traição e acidez acentuadíssima tanto das ações, quanto da linguagem empregada pelos narradores de ambas as fábulas. O desfecho, seguindo uma linha constante de tragicidade, é o devoramento do Sapo, na primeira fábula, e de uma hiena, na segunda.

Raramente a ação conflituosa caminhará para uma lição, um ensinamento. Em “Dúbia Esperteza”, o Macaco acaba se dando muito mal (é engolido por uma onça), mas o episódio é narrado com tanta ironia, num estilo tão galhofo – o Macaco era “decididamente o mais sábio”; “riu, contra todos, o Macaco, orgulhoso de sua esperteza. E quanto mais ria mais esperto se achava” (p. 69) –, que o desfecho chega a ser engraçado, e não pedagógico.

Os desfechos em *Cachorros do Céu* rompeu com as expectativas moralizantes, heranças da tradição canônica, pois ao meio do caminho, o rumo da narrativa muda, a personagem que não é central rouba a cena – o Macaco é um especialista nesse tipo de ação! –, e o final acaba sendo inesperado, muito distante dos desfechos das fábulas tradicionais. É assim que ocorre em “Dog, o Facínora”. Até o quarto parágrafo, a atenção é toda voltada para Dog. Ele é o protagonista da fábula, a personagem que dá nome à ela. Entretanto, o Macaco, personagem complexa, desempenha papel decisivo na narração, pois é ele quem desencadeia a ação conflituosa. Fazendo trapalhadas e entregando outra personagem em seu lugar, sem piedade, é um tipo que chama a atenção e acaba conquistando a simpatia dos leitores.

Em suma, os desfechos das fábulas de *Cachorros do Céu* possuem diversas possibilidades de leitura, mesmo em se tratando de uma só fábula. Eles são mais abertos e menos sentenciosos, pois não têm a intenção de ensinar uma lição, muito menos de veicular

normas de comportamento e regras da dita “boa conduta”. Ao rejeitar esses padrões, as fábulas de Bueno demonstram ser mais críticas do que as fábulas tradicionais.

4.6 Linguagem

Vimos que a linguagem das fábulas tradicionais é objetiva, tem o intuito de expor o essencial para a compressão da mensagem a ser transmitida, e que, por isso, geralmente não carrega descrições, um alongamento da narrativa oposto à concisão e ao “espírito sóbrio” da fábula tradicional, segundo afirmou Oswaldo Portela (1983, p. 131). O crítico reafirmou esse mesmo argumento ao citar Lessing: “Descrições são ‘embelezamentos supérfluos que desviam a atenção do leitor da finalidade da fábula e impedem de tornar-me consciente de uma verdade moral’” (LESSING *apud* PORTELA, 1983, p. 133).

Também vimos, a partir de Ismael dos Santos, que a fábula clássica adota, de um modo geral, “a voz cômica ‘como tom narrativo’, o didatismo, a ironia” (WARNER *apud* SANTOS, 2003, p. 42). O estudioso, que se propôs a analisar as fábulas clássicas de Esopo, Fedro e La Fontaine – cânones da fábula – observou que, traços estilísticos e temáticos à parte, há como pontos em comum, entre esses fabulistas, tanto a “concisão” quanto a “linguagem prescritiva” (SANTOS, 2003, p. 43).

Em *Cachorros do Céu*, a linguagem apresentada por Wilson Bueno vai exatamente na contramão do padrão clássico acima abordado. Ela é, nas fábulas de Bueno, o elemento que mais apresenta discrepância em relação ao modelo tradicional.

Pouco conciso e pouco objetivo, Wilson Bueno é prolixo: a narração de *Cachorros do Céu* possui descrições e desdobramentos que alteram a extensão convencional da fábula, dando um prolongamento maior a elas. Assim, a prolixidade é demonstrada na construção de longos períodos, que contêm grande fluxo de palavras. Vejamos alguns exemplos na fábula “Ingrid, a Ruiva”:

Bomba de efeito moral, gês e grás ordens de Ingrid, a maledicente ríspida, mala cara, malábrica, em pé, à frente dele [do elefante] e de suas orelhas de colossal vento, com a imponência de uma palmeira que vos ferroasse a calva e espantando-o, só aos gritos, abaixo, muito abaixo do suportável por qualquer ouvido, aos gritos d’ordem, uma graúna de Henfil aos guinchos, suportou que ele, imenso, de esquiza palma, lhe soubesse em cima como o trovão ou a cordilheira dos Himalaias. (BUENO, 2005, p. 19)

E, mais adiante, na mesma fábula:

Não que Ingrid não fosse uma esperança nem a memória ruiva da primavera no Reno, ela que era, de nariz erguido, a dona do baile e a marafona do Santana, ou só uma nota de música, como dizem por aí, feito uma lágrima, um dó, um si bemol cantando assim entre o vosso cabelo mal o vento da tarde o desmanche pelo puro capricho de arquejar convosco – erótico, submisso, ao desamparo das ruas. (Idem)

Na fábula “Rildo, o Rato”, o fluxo de palavras é evidente (a elas crescem-se onomatopeias):

E todos, mesmo ante o apelo mais convulso, não dedicaram a ele, Rildo, o Rato, a imperiosa solidariedade, um afeto, abaixo-assinado, adesão ao baile de formatura, coisas assim; não, a ratatua dos baixios da Floresta limitava-se a invejar, aos gritos e guinchos, finos, agudos, pipilantes, ratos, roeres, a invejar a dentadura luminosa de Rildo – um brilho, um gozo, laminatena, rac-rac, nhoque-nhoque, uis, assim num triz, putzgrila, ah que roto, kranske!, a ratarada a espalhar dele, mais do que sobre o caráter e altivo dom de rato, o de Rildo rá-rá-rá do riso. (p. 37)

O fluxo é extenso e as palavras empregadas, muitas vezes, demonstram não ter ligação alguma com o sentido primeiro ou a mensagem a ser transmitida, tornando-se desconexas. Evidentemente, essa maneira de articular as palavras é proposital. A logorreia, figura de linguagem que consiste no fluxo de palavras desordenadas, marca forte presença em *Cachorros do Céu*. O ensaísta Ivo Barroso (2005) nomeou a logorreia utilizada por Wilson Bueno como “pseudolírica” – pela intenção (proposital) de ser enfeitada. Vejamos um exemplo:

[...] Rildo, o Rato, sequer reagia ao que no mundo era desdita, incompreensão, ambiguidades. Esta admiração, por exemplo, por quê?, se ele não era a Emilinha Borba; nem, quando ria, cessava a chuva, como espalhavam alguns mais exaltados, achando Rildo, o Rato, um ser capaz de sustentar a cordilheira dos Andes. Que aquilo se ele não saíra candidato a destaque da Império Serrano? (p. 39)

Encontramos, também nesses longos períodos, as marcas de um jogo sonoro arquitetado primorosamente por Bueno: rimas e ritmo, em conjunto com aliteraões e assonâncias, permeiam vários pontos das fábulas e caracterizam quase toda a linguagem do livro. O escritor não para por aí: figuras de linguagem como metáforas, logorreias, anacolutos, onomatopeias e hipálages, além de outros recursos, como os trocadilhos e os duplos sentidos, também estão inseridos em grande número nas fábulas.

Observemos exemplos de assonância e aliteração em “Ingrid, a Ruiva”:

Mas, hoje, tudo o que Ingrid, a Formiga, precisa dizer é que assim não dá, que assim não dá mais – onde já se viu uma granada no México explodir

Guadalquivir e se nos botões a Terra trama, a guerra treme no vosso televisor, dado que somos as fraternas monstruosas batalhas que entre terráqueos nos consumimos e isto, para Ingrid [...], soa a nojo e fim de espécie, gosto dúbio de vossa lava e lábia o resultado disso tudo aí: velho jarro onde azede a velha água, coisas assim. Bolores. Bruacas. Bueiros. Lençol a Chanel colhendo a matéria fria. (p. 18)

Em “a Terra trama, a guerra treme no vosso televisor”, o autor explora os sons das consoantes “t” e “r”, causando aliteração; em “lava e lábia”, há aliteração e assonância, ao mesmo tempo, pois o autor repete tanto o som da consoante “l” quanto o da vogal “a”. A combinação das duas palavras (lava e lábia) compõe, ainda, ritmo, em razão de serem paroxítonas, e rima, pela mesma razão. O mesmo ocorre em “velho jarro onde azede a velha água” (um decassílabo perfeito, como em “A/mar/-te a/ ti/ nem/ sei/ se/ com/ ca/rí/cias”), construção na qual o autor também utilizou palavras paroxítonas, auferindo ritmo ao período. Além disso, ocorre ainda o som das vogais “a”, “e” e “o” – levando à assonância – e das consoantes “v”, “l” e “d” – cuja alternância causa efeito de aliteração. O mesmo ocorre ainda com “Bolores. Bruacas. Bueiros.”: aqui os sons das consoantes “b” e “r” são repetidos nas três palavras que compõem o período, que são também, as três, paroxítonas.

Ainda na mesma fábula, há uma outra passagem da qual se pode explorar mais efeitos sonoros: “A vingança nos olhos de Ingrid era quase uma brasa acesa, o martírio dos Farroupilhas, ódio cristal de gamba. O cisco em zil de uma microchicotada no ar igual que um curto-circuito” (BUENO, 2005, p. 18).

Observemos como as palavras “vingança”, “olhos”, “Ingrid”, “quase”, “brasa”, “acesa”, “martírio”, “Farroupilhas”, “ódio”, “gamba”, “cisco”, “microchicotada”, “curto-circuito”, que compõem o período, são paroxítonas, as quais, uma ao lado da outra, em grande número, dão ritmo à narrativa.

A passagem abaixo – já citada em outro momento do texto, e que tratava do fim trágico da Raposa, personagem central da fábula – traz mais alguns exemplos de ritmo e rima:

[...] antes que se lançasse ao alarme do corpo com que aves-do-paraíso temem e tremem, pois são apenas uma fragilidade, Galdina, a Raposa, ainda teve tempo de ver: no alto mourão, recortada pela Lua enorme, uma águia-real olhou-a lince e punhal antes do assalto em bando que águias fazem, ciclone de asas, penacho e vento e que a tornou só nesta memória que a Floresta inteira comenta, dança, reza, e reverencia. (BUENO, 2005, p. 31).

Além do grande número de palavras paroxítonas que dão cadência à leitura, o trecho também possui um grande número de vogais “a” e “e”, causando assonância, e dos sons das

consoantes “r” e “s”. Também as formas verbais “Temem e tremem”, parônimas, rimam e denotam uma recorrência desse tipo de construção na linguagem de Bueno.

Em “Rildo, o Rato”, a fábula inicia narrando que o rato, personagem central, possui “dentes capazes de roer um reino”, uma referência ao trava-língua ou dito popular conhecido “O rato roeu a roupa do Rei de Roma”. A fábula também fará menção a uma “Rainha” – alteração apenas de gênero em relação ao Rei do dito popular: “[...] e se Rildo, o Rato, fosse uma ameaça, extraía-lhe sisos e presas, molares, fesceninos, os dentes de trás, a razia da Rainha, as suas *blitze*” (BUENO, 2005, p. 36). A fábula, desse modo, exibirá um jogo sonoro em torno da consoante “r”.

Além de a fábula repetir “Rildo, o Rato” diversas vezes, no parágrafo subsequente, as frases são iniciadas com a expressão “Roam:”, seguida de dois pontos, como que substituindo a forma imperativa “vejam”. Mais adiante, novamente, o parágrafo começa por uma expressão iniciada pela consoante “r”, seguida, mais uma vez, de dois pontos: “Reexistência de Rildo: ruidoso – no casmurro cítrico do Reino – e o riso. Ai-ai-ai!” (BUENO, 2005, p. 37). A referência ao Reino, sugerindo intertextualidade com o trava-língua popular, outra vez se faz presente.

Mais ritmo, rima, aliteração e assonância apresentam-se no trecho que segue, ainda na fábula do Rato: “Era, ao menos, o que pensava, tarde da noite, a angústia de Rildo, o Rato, aos chios e chistes – rentes, ríspidos, rútilos, os dente” (BUENO, 2005, p. 37). Nele, exploram-se os sons chiados de “ch” e o som de “r”, novamente; “chios e chistes” são duas paroxítonas com o mesmo radical, o que desencadeia rima; e “rentes, ríspidos, rútilos, os dentes”, além de denotarem assonância pela repetição das vogais “e” e “i”, são a combinação de duas paroxítonas com duas proparoxítonas rimadas entre si.

Nota-se que o ritmo e a rima estão presentes não só no corpo da fábula: integram também seus títulos. Entre eles, observa-se uma constante: boa parte das perífrases é composta por duas palavras paroxítonas. Em algumas, ainda, a repetição não é só tônica, mas fônica. “Rildo, o Rato”, “O Sapo e o Sonho”, “Lino, o Lhano”, “O Sapo Papudo” tem as suas consoantes repetidas, num jogo sonoro meio óbvio e proposital, como outras vezes também o fez Wilson Bueno, inclusive nos exemplos expostos aqui. A isso chamou a atenção Ivo Barroso quando designou as aliterações de Bueno de “escorregões aliterativos”. Isto quer dizer que, propositalmente, o escritor lançou mão de figuras de linguagem também visando o humor de suas fábulas, através de um estilo um pouco megalomaniaco e pedante. Nesse

sentido, Ivo Barroso considera: “tudo é dito num tom de histriônica extravagância, com trejeitos de *commedia dell’arte* e salamaleques de mambembes” (BARROSO, 2005, Abas).

Talvez por isso o escritor também faça uso de anacolutos, figura de linguagem que consiste na quebra da estrutura sintática da oração. Ivo Barroso considerou-os “anacolutos de quem já disse tudo ou que evita dizer mais” (BARROSO, 2005, Abas). Vejamos um exemplo na fábula “Ernesto e a Metafísica”:

Impossível supor que, àquelas três horas da madrugada de sábado para domingo, Ernesto, o Sapo, tendo se posto deliberadamente a envelhecer como quem germina, também haja alcançado a revelação do universo ao pensar só para si uma lua cheia. (BUENO, 2005, p. 23)

Em “Ingrid, a Ruiva”:

Não precisa dizer o que de nada – vapor a poeira em pó, pleonástica, a transmigração de Ingrid, desta de Ingrid, desta para outras quiçá mais áridas, ao liso de seu volume a esmo. Ela que toda a vida o amara – de um desbragado amor com raiva. (BUENO, 2005, p. 19)

Lançar mão de anacolutos – cujo uso parece não ocorrer entre os fabulistas clássicos, nem mesmo entre os modernos –, além de outras figuras de linguagem demonstra, talvez, que Bueno tenha tido o desejo de imprimir em sua linguagem as marcas de confusão, do novo, de estilo próprio.

Wilson Bueno destinou a onomatopeia principalmente às cobras de seu fabulário. Em “O Sapo Papudo”, “zapt!” imita o som da cobra capturando e devorando o sapo:

Ainda riu, atirou longe o cigarro, e virou o pescoço (êpa!) para nós que a tudo assistíamos, e com uma piscadinha, o papo todo inflado, zapt!, feito quem diz, para vocês que não acreditam, olhem, zapt!, meu beijo apaixonado na linda Jiboia, zapt!, Adolfo, o sapo, zapt!, com papo e tudo, zapt! (BUENO, 2005, p. 58).

E em seguida, no desfecho, uma última linha: “E então, de vez, zapt!”. (BUENO, 2005, p. 58).

A onomatopeia confere cadência ao período por meio da repetição do som e das pausas, transmite ao leitor a sensação do movimento brusco e repentino. Ela ainda mostra aquilo que nem se precisou dizer: o sapo vai sendo engolido a cada abocanhada da cobra, mas o narrador não menciona nenhuma vez, diretamente, que o sapo estava sendo devorado; mesmo assim, o leitor compreende a ação, e isso ocorre em razão do jogo sonoro realizado pela onomatopeia.

Na fábula “Lucy, querida”, a onomatopeia “Ráh!!!” é uma constante na fábula, do início ao fim. Vejamos alguns exemplos:

Veterinária é bom – nhoc nhoc, nhéco nhéco. Ráh!!! Cobra viva que sou! Falo e suspeito, mais suspeito que falo, e estou sempre de prontidão, as presas, as duas, afiadas e em gume, no ar assim, prontas ao bote. Ráh!!! Vála alguém confiar em leões mal-eleitos para nos reger o destino. Ráh!!! Gente do céu, imagina se cobra não sou? (BUENO, 2005, p. 61).

A onomatopeia, dessa vez, dá ao leitor a impressão de ser um trejeito oral, uma força de expressão e de um certo deboche ou desdém da personagem central, que é quem narra a fábula, que tem forte marca da oralidade.

Vimos ainda que aqui ocorre a narração na primeira pessoa do plural, mas que, por vezes, sugerindo um descuido, o narrador passa para a primeira pessoa do singular. Além disso, ele também lança mão de uma linguagem diferenciada, na qual grafa palavras com acentuação imprópria, não faz uso de vírgulas em alguns períodos, como que para dar a impressão de fala corrida:

[...] já lá estavam os tetravós do Corvo, este nosso cliente que, vos confidencia, fede um pouco, não exagerámos, um pouquinho acho que sim, mormente debaixo do rabinho. Ráh!!! Descabelámos. Cabelos temos cobra que somos? Ráh!!! Nem nas virilhas. Ráh!!! (BUENO, 2005, p. 63).

Além de brincar com as diferenças entre as espécies animais e com a cadeia alimentar, Wilson Bueno utiliza divertidos trocadilhos quando adapta ditos populares ao “reino animal”. A lista de exemplos é vasta. Vejamos alguns: “papo de Pato pachola” (p. 21); “galinha velha que não mais põe ovos” (p. 24); “frangote” – ao referir-se a um frango jovem – (p. 24); “leviano coração sem crista” (p. 26); “balzaquianas da Floresta” (p. 26); “almas bicudas” (p. 26); “rato expiatório” (p. 38); “E foi assim, sem não nem João, que Rildo, o Rato, caiu como um patinho.” (p. 38); “[...] ainda não éramos a cobra criada que somos hoje” (p. 56); “cobra viva que sou!” (p. 58); “[...] o fato de que ver é, dela, da Águia, o mais afiado ofício. Ia dizendo ofídio, mas ofídio somos nós. Ráh!!!” (p.63); “representação zoológica do autêntico Come-Quieto da Floresta” – referindo-se ao jaboti – (p. 78); “Quase chorando uma lágrima de tartaruga, Arnaldo César...” – o jaboti – (p. 78); “[...] quando burros velhos grunhem, burricos murcham orelhas e etc, etc.” (p. 91).

O efeito pilhérico destas construções ocorre porque a expectativa do leitor que conhece o dito na forma convencional é quebrada quando ele se depara com sua adaptação ao mundo animal.

Em “[...] ainda não éramos a cobra criada que somos hoje” (p. 56) e “cobra viva que sou!” (p. 58) da fábula “Lucy, querida”, a personagem toma pra si o sentido figurado de pessoa experiente em atos de traição ou maldade, expressão utilizada em linguagem popular.

Por fim, daremos o exemplo de uma hipálage, utilizada num dos momentos de poesia em prosa, da fábula “Ave do Paraíso”:

Sete léguas farejou, noturna e sem descanso, na linha das botas do tratador de galinhas, para onde iam os rastros dele, anunciadores. O sangue quente da garnizé encheu de cio o crepúsculo e quase não lhe coube o crepúsculo no coração. Ardia obsessiva nela uma tara para além do estômago imediato e do tesão tácito. E Galdina se olhou no lago – dourada, faminta. (BUENO, 2005, p. 31)

O adjetivo “noturna”, atribuído à raposa, na verdade se refere ao momento do dia, ou seja, à noite. Na oração a seguir “Encheu de cio o crepúsculo e quase não lhe coube o crepúsculo no coração”, o mesmo ocorre: nela, o cio é conferido ao crepúsculo, quando na verdade é a raposa que o tem. Quando o narrador diz que “quase não lhe coube o crepúsculo no coração” o crepúsculo continua significando o cio anteriormente mencionado.

Dessa forma, com a utilização de figuras de linguagem e de recursos estéticos diversos, Wilson Bueno confere, conforme pudemos ver, ritmo e cadência à narrativa, o que proporciona uma leitura fluida. Podemos considerar que, em meio à prosa, Bueno soube fazer poesia. Também vimos que embora se empregue de um estilo ácido e peculiar, o escritor também abre um espaço importante para o poético e melancólico – que cede, por vezes, propositalmente, a um tom dramático e extravagante. Consideramos, por fim, que os conteúdos das fábulas também são densos em razão do tom satírico, da ironia que marcam a linguagem empregada por Bueno.

4.7 Percursos intertextuais

A fábula “Ave do Paraíso” estabelece diálogo com a tradição ao iniciar-se, logo em sua primeira linha, da seguinte forma: “A Raposa chamava-se Galdina, e era, mais uma vez, uma vez.”. E no parágrafo logo em seguida: “Mas era uma vez tão intensa que Galdina foi... [...]” (BUENO, 2005, p. 29). As citações remontam ao tão conhecido começo das histórias de contos de fadas: “Era uma vez...” e tem o intuito de retomá-la, posto que o ambiente – o universo das fábulas – é propício à intertextualidade. A fábula “O Sapo Papudo” começa com “Adolfo, o nome do sapo; e era, de novo, uma vez” (BUENO, 2005, p. 56). Em “A Rã

Memorável” e “O Outro do Silêncio” aparece o mesmo tipo de introdução: “Há muitos e muitos anos” (BUENO, 2005, p. 34 e p. 76). Em “O Lobo Sutil”: “O Lobo se chamava Niépcy. E era uma vez.”. (BUENO, 2005, p. 74).

Isamel dos Santos chama a atenção para essa recorrência na passagem em que cita *Fábula italianas*, de Ítalo Calvino, conjunto de oitenta e três narrativas ‘coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos’” (SANTOS *apud* CALVINO, 2003, p. 25). Santos afirma, em seguida, que mesmo estando “distantes dos cânones clássicos da fábula”, essas narrativas não deixam de evidenciar “as marcas desses cânones” (SANTOS, 2003, p. 26). O autor explica:

Em Galo-Cristal, por exemplo, uma fábula [inserida no livro de Calvino] com vários animais convidados para a festa de casamento do Pequeno Polegar, evidenciam-se marcas do conto popular, ilustradas tanto na abertura da narrativa, ao repetir a forma canônica “era uma vez”, como no encerramento, ao reproduzir em destaque a moralidade implícita ao longo da história narrada e ao castigar os maus e premiar os bons [...]. (SANTOS, 2003, p. 26)

A Raposa, célebre personagem das fábulas canônicas, faminta na fábula “Ave do Paraíso”, repete a ação tradicional: a busca por galinhas nos poleiros, como tantas vezes já a vimos fazê-lo nas fábulas clássicas.

Não só nas fábulas, mas em muitas passagens da Bíblia, a cobra é caracterizada como animal conhecido pela “periculosidade, maldade, solécia”, segundo Oswaldo Portela (1983, p. 17), além de terem o significado simbólico bíblico de animal traiçoeiro, que convence Eva a comer a maçã. Em *Cachorros do Céu*, nas fábulas em que aparecem, as cobras (como a Jiboia e a Serpente) continuam a sustentar as mesmas características simbólicas.

Também em “A Rã Memorável”, há uma outra passagem que faz referência à Bíblia: “É por isso que estes seus tetranetos, dos quais todo mundo reclama, não fazem nada e nem fiam e nem tecem [...]” (p.35), fazendo alusão ao “Sermão da montanha”. Outro exemplo está em “Lucy, querida”: a cobra narradora faz menção ao episódio narrado de Adão, Eva e à serpente: “Tivesse cabelos os sacudiria assim de um modo altivo e desaforado, com a insolência da cobra que somos desde o princípio, desde sempre, desde o éden e a primeira vez. Ráh!!! Cabelos entretanto não temos” (p. 62).

Em “Cachorros do Céu”, encontramos ainda outra referência:

Cedo Alzorres, o Lobo, acordava a matilha, o focinho espetado no céu ganindo em uivo e isto era porque vigiara a madrugada toda sem descanso e agora, agora ele podia anunciar que estava livre a trilha que deviam

perseguir, eles, os do bando, com o faro de cães quebrados pela noite – nova jornada Floresta adentro, de sangue e espinhos, outra manhã como se fosse o primeiro dia da criação (p. 91).

A expressão “como se fosse o primeiro dia da criação” é uma referência direta à Bíblia.

O diálogo das fábulas de Bueno com a tradição também se evidencia na escolha de alguns tipos de animais célebres das fábulas canônicas. Além da Raposa e da Cobra, aparecem também a Formiga, a Rã, a Lebre, a Burro, a Lobo e a Coruja.

Por fim, uma referência mais próxima no tempo: a de João Guimarães Rosa. Na fábula “Lino, o Lhano”, o Burro é caracterizado como: “o burrinho pedrês, inscrito na estória antiga, sagarana, ou ao menos só aquele, pobríssimo e natalino, bufando na manjedoura” (BUENO, 2005, p.53), estabelecendo intertextualidade com o conto “O burrinho pedrês” de *Sagarana*, e, outra vez, com a Bíblia, ao fazer alusão ao Natal.

O escritor utiliza perífrases quando se refere à maioria das personagens que compõem a obra. O que geralmente acontece é de o próprio título já trazer a perífrase, que é formada pelo nome próprio da personagem – ou o seu tipo animal, transformado em nome próprio pela inserção da letra maiúscula ao início da palavra – e uma característica a ela pertencente, que é, geralmente, um adjetivo.

Também parece importante apresentar algumas considerações no que diz respeito às ilustrações do livro *Cachorros do Céu*. Estas, de autoria de Ulysses Bôscolo, fazem parte tanto do interior quanto do exterior do livro, todas em preto e branco, com exceção apenas da imagem da capa e contracapa, que apresentam tom azulado. Os desenhos, que lembram um pouco as xilogravuras dos bestiários, são representações das personagens que povoam *Cachorros do Céu* e, segundo a caracterização de Fabia Furquim, “ora se querem mostrar tremendamente representativas, ora exageradamente confusas e incompreensíveis” (FURQUIM, 2007, p.65). De fato, a ilustração da primeira fábula, “Dog, o Facínora” apresenta a imagem de um cachorro, de pé, com um revólver e uma faca presos a um cinturão em torno de sua cintura; o cachorro também tem uma grande barriga e patas parecidas com braços, finas; a boca está aberta. A imagem dá a ideia de uma figura imponente, embora um pouco desengonçada. É o próprio Dog. Nesse sentido, a ilustração foi bastante representativa. Já a contracapa do livro traz uma imagem que ilustra uma das fábulas do interior do livro, “Ave do Paraíso”; é uma gravura bastante interessante, porque dá a impressão de ser duas coisas ao mesmo tempo: um cachorro, como o título da obra, com o focinho erguido e a boca

aberta, como num uivo, e o ataque de uma ave a uma raposa, que ilustram as personagens da fábula do interior do livro.

O leitor mais atento à análise também encontrará uma ilustração escondida no canto do verso da aba posterior do livro, que traz uma pequena borboleta (ver “ANEXOS”).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível constatar, as fábulas de Wilson Bueno não se submetem por completo às regras tradicionais do gênero, mas nem por isso deixam de ser consideradas fábulas.

Com efeito, Wilson Bueno configurou à forma da fábula mudanças consideráveis.

No plano da narração, em lugar do tom austero, tradicional nas fábulas clássicas, encontramos um tom heroico e por vezes propositalmente dramático – fator que suscita humor; a posição que o narrador assume, diferentemente da convencional, mostra-se muito mais jocosa ao questionar e suspeitar, com ironia, de certas personagens; além disso, o narrador parece não sentir a obrigação de defender nenhuma delas. A narração também se mostra mais participativa, às vezes até palpiteira, com interferências de opiniões do próprio narrador.

O tempo das fábulas sofre desdobramentos e prolonga as fábulas mais do que o normal, o que acaba comprometendo a sua concisão.

O espaço por excelência das fábulas é a Floresta; apenas em uma fábula (“Dog, o Facínora”) as ações se desenvolvem em um bar à parte.

Em relação às personagens, há a supressão da oposição maniqueísta e alteração do caráter simbólico destas, que passam a ser animais com comportamentos diferentes daqueles por que eram conhecidos nas fábulas tradicionais; elas refletem, inclusive sobre sua própria espécie, têm crise, são filosóficas e raramente apresentam passividade. A personificação é levada ao cúmulo de os animais serem considerados, por Ivo Barroso, “licantropos ao inverso”, ou seja, os animais que se consideram humanos.

O escritor excluiu a linguagem didática e prescritiva, dando lugar a uma expressão mais complexa, que abarca figuras de linguagem, como as aliterações e assonâncias, os anacolutos, metáforas, além de outros recursos citados estilísticos, citados por Ivo Barroso, como a “galhofa” e a “logorréia pseudolírica”. Tais recursos se sintonizam ao tom humorístico e à acidez que marcam fortemente a atmosfera do livro.

É curioso observar que fabulistas mais próximos da atualidade, como Monteiro Lobato e Millôr Fernandes, utilizaram-se do modelo tradicional de fábula, mesmo a proposta consistindo em subvertê-lo. Já o autor de *Cachorros do Céu* (2005) não lhe faz referência; ao

invés de reescrever as fábulas clássicas, o escritor paranaense parece ter preferido um caminho diferente: criar as suas próprias fábulas, novas e à luz da contemporaneidade – contemporaneidade esta na qual não há mais espaço para a fábula conservadora ou ingênua, em que mal e bem se distinguem e se opõem com facilidade, tempo no qual este tipo de oposição se dissolve e as noções são mais relativas, menos peremptórias.

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

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

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

Wilson Bueno é lembrado pela crítica por suas inovações no plano da linguagem: são exemplos *Mar Paraguayo*, em que o escritor mistura o português, o espanhol e o guarani, num “mix de línguas”, e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, no qual Wilson Bueno trata do bem-falar vernáculo dos Oitocentos, fazendo várias referências a Machado de Assis. Com *Cachorros do Céu*, o escritor parece seguir esse mesmo norte. Ivo Barroso (2005) ressalta essa ideia, ao afirmar: “Que não se procure nestas fábulas um sentido; são fábulas viajadas, alucinatórias, surreais; conta aqui, mais que tudo, o estilo caleidoscópico, fractal que é o código de barras da produção de Wilson Bueno” (Abas).

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, S. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: UNESP, 2003.

BALDAN, M. L. O. G. Este trabalho foi escrito para aqueles que se interessam por fábulas, ainda que sobre falsos pretextos. *Estudos lingüísticos XIX* (Anais de seminários do GEL), Bauru, p.54-58, 1990.

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

BELON, A. R. Por que ler os contemporâneos. In: *Revista de Letras Avepalavra*, n. 6, Campus de Alto Araguaia. UNEMAT-MT, 2006.

_____. Os elementos em *Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno. In: BELON, A. R. & MACIEL, S. D (Org.). *Em diálogo: Estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: UFMS, 2004.

BERNARDO, T. *A presença da fábula, do lirismo e da narrativa em Le bestiaire ou cortège d'orphée de Guillaume Apollinaire*. Dissertação de Mestrado. UNESP, Araraquara, 2008.

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

_____. Disponível em: < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2873,1.shl>>. Acessado em 23 de Setembro de 2011, às 9h07min.

_____. *Manual de Zoofilia*. 2.ed. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

CALVINO, I. *Fábulas Italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcrita a partir de diferentes dialetos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8.ed. T.A. Queiroz, 2000.

_____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: *Textos de Intervenção*; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. 34.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CARPINEJAR, F. Disponível em:

<http://fabriciocarpinejar.blogspot.com.br/2010/01/1012005-084045-am_1864.html>.

Acessado em 17 de Agosto de 2011, às 15h24min.

DEZOTTI, M. C. C. *A Tradição da Fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

____. Fábulas: narrativas performativas. *Estudos Linguísticos XIX* (Anais de seminários do GEL), Bauru, 1990. p.41-46.

____e ANTONELLI, L.: Fábulas de Lobato: a teoria e a prática de um gênero. *Estudos linguísticos XXVIII* (Anais de seminários do GEL). São Paulo, 1999. p.455-459.

ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FÁVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: Barros, Diana L. P. e Fiorin, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

FERNANDES, M. *Fábulas Fabulosas* (ed. Ilustrada). Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

____. *Lições de um ignorante*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D.

FIORIN, J. L. Millôr e a destruição da fábula. *Alfa*, 30-31, 1986-1987. p.85-94.

____ e SAVIOLLI. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1997.

FURQUIM, F. A. *Pontes e rupturas no fabular de Wilson Bueno*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2007.

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

LAJOLO, M. *A narrativa na literatura para crianças e jovens*. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/nl/meio.htm>. Acesso em 23 de Novembro de 2011, às 10h36min.

LIMA, A. D. A forma da fábula. *Significação*, nº 4, 1984. p.60-69.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

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

PINTO, N. F. Lobo em pelo de homem. *Estudos Lingüísticos XIX* (Anais de Seminários do GEL), Bauru, p.47-53, 1990.

PORTELA, O. “A fábula”. In: *Revista de Letras*, n.32. Curitiba: UFPR, 1983.

PEN, M. Decassílabo perfeito para nação imperfeita. Trópico on line. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>. Acesso em 12 de Novembro de 2011, às 23h08.

PROPP, V. As transformações dos contos fantásticos. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 245-67.

SANTANA, A. R. de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1988.

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

SPINELLI, M. *O Nascimento da Filosofia Grega e sua Transição ao Medievo*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VARGAS, M. A. Elementos para a análise da estruturação das fábulas sânscritas. *Estudos Lingüísticos XIX* (Anais de Seminários do GEL), Bauru, p.59-54, 1990.

ANEXOS







Cachorros do Céu

Wilson Bueno



 Planeta