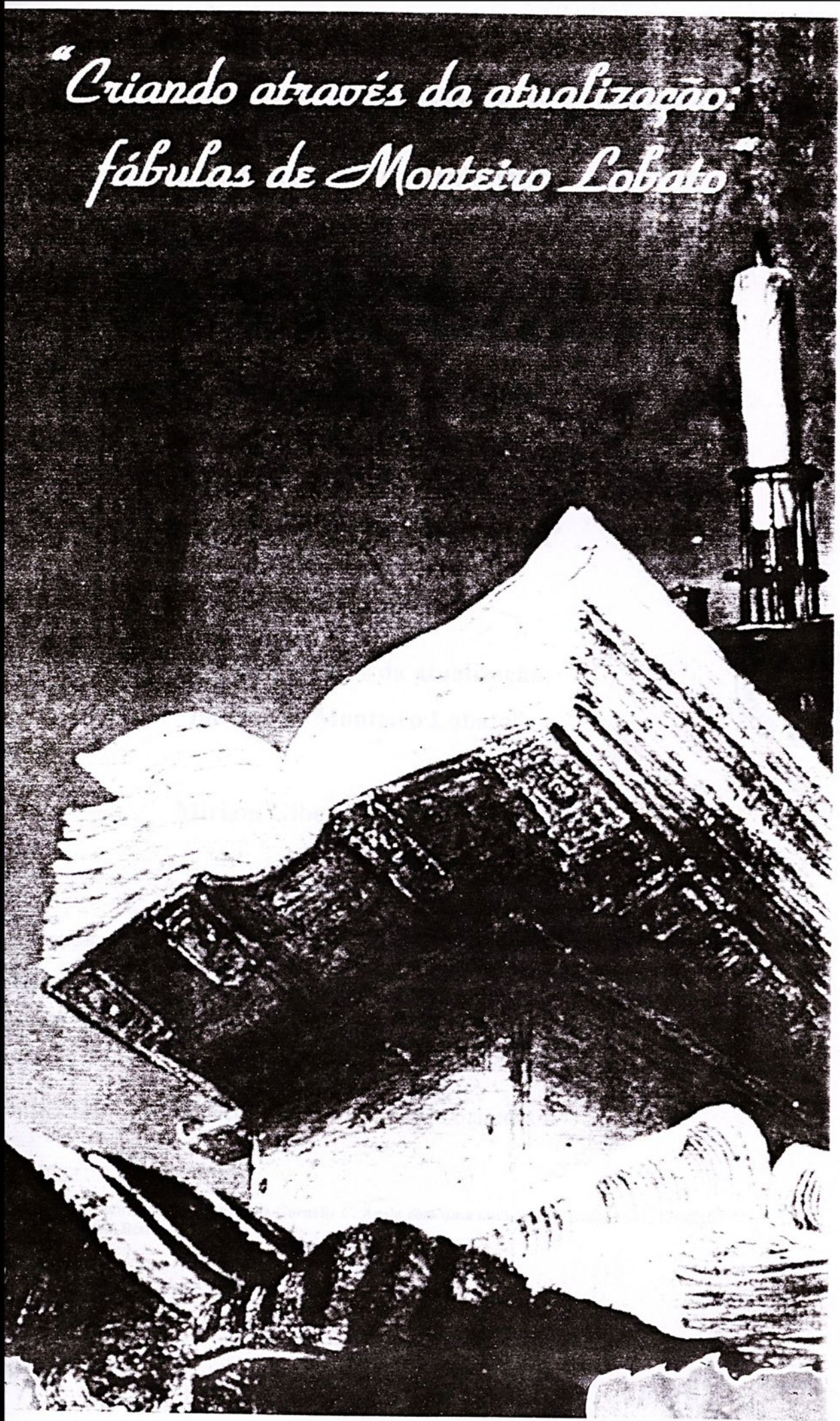

"Criando através da atualização:
fábulas de Monteiro Lobato"

Número de chamada
Clas. T/UNESP
PHA. P 195c
Tombo nº 1.380

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

FAAC

CAMPUS DE BAURU - SP

BIBLIOTECA - UNESP - CAMPUS BAURU

"Criando através da atualização: fábulas de Monteiro Lobato".

T. 1380

Míriam Giberti Páttaro Pallotta

Dissertação apresentada para obtenção de título de mestre no curso de pós-graduação em "Projeto, Arte e Sociedade" área de concentração: Comunicação e Poéticas Visuais.

Orientadora: Profª Drª Nelyse Apparecida Melro Salzedas

CAPA
REMBRANDT. pormenor de **Retrato de Cornelis C. Anslo com uma mulher**, óleo s/tela, 1641, 176x210, Staatliche Museen, Berlim.

1996

Dedicatória

Dedico esse trabalho:

— ao meu pai, por seu exemplo e coragem em buscar sempre mais conhecimento e saber.

— à minha mãe, doce amiga e confidente de todos os momentos.

— a Roberto, companheiro sempre.

Agradecimentos:

— a Deus, pelo dom da vida e por seu Amor.

— aos meus pais, por me apresentarem e me incentivarem ao prazer do saber.

— a Roberto, cúmplice paciente durante a composição desse trabalho.

— a Nelyse, orientadora e amiga, por compartilhar grande parte de seu saber e acreditar no projeto que originou esse trabalho.

— a Lobato, por sua coragem e audácia em criar para incomodar seus leitores.

Resumo

A fábula, como todo gênero literário, passou por determinadas mudanças desde a sua origem até os dias atuais. Estas modificações atualizadoras são identificadas ao compararmos certas fábulas de autores como Esopo, Fedro, La Fontaine e Monteiro Lobato; para tanto, utilizamos alguns conceitos próprios da Estética da Recepção, como concretização e fusão de horizontes. Avaliamos assim a interferência que Monteiro Lobato provocou em uma parte da trajetória percorrida por esse gênero literário, ao reformular parte da sua estrutura e ao provocar um determinado impacto no contexto literário e social de uma certa época.

Unitermos: — fábula: conceito e gênero.
— atualização das fábulas de Esopo, Fedro, La Fontaine em Monteiro Lobato.
— a formação do leitor.

ABSTRACT

The fable, like all literary class, suffered specific changes since its origin. Such updating changes are identified if we compare fables by autors such as: Esop, Phaedro, La Fontaine and Monteiro Lobato. In order to achieve this task we make use of some specific concepts of Aesthetics of Perception as concretion and fusion of horizons. Thus we evaluate the interference which Monteiro Lobato has caused to a portion of the trajectory taken by this literary class when he reformulated part of its structure and caused a certain impact in the social literary context of a specific period.

Key words: — fable: concept and class.
— updating of fables of Esop, Phaedro, La Fontaine in Monteiro Lobato.
— reader's forming.

unesp

SUMÁRIO* - *Criando através da atualização: fábulas de Monteiro Lobato

Introdução ..... p. 1

Cap. I ..... p. 11

Cap. II ..... p. 26

Cap. III ..... p. 49

Cap. IV ..... p. 65

Cap. V ..... p. 79

Conclusão ..... p. 92

Fábulas ..... p. 102

Bibliografia ..... p. 181

"Tristão de Ataíde, chamou-me "libertário".
Fui ao dicionário ver o que era isso. Encontrei:
"Amigo da liberdade em todos os sentidos".
Emília mandou um abraço ao homem que me
classificou tão bem".[1]

[1] LOBATO, Monteiro **Prefácios e Entrevistas.** SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral. Obras Completas. v. 13) p. 212.

INTRODUÇÃO

Quando Lobato escreveu as suas fábulas, já era um autor bem conhecido no cenário cultural brasileiro, principalmente por suas obras destinadas ao público adulto, como **Urupês** (1918), **Problema Vital** (1918) e **Cidades Mortas** (1919). Os primeiros livros de Lobato já retratavam de forma crítica a sociedade brasileira da República Velha, servindo como meio de denúncia por parte do autor da monocultura do café, da improdutividade do caboclo e do "parasitismo burocrático" que existiam no Brasil.

Uma das grandes polêmicas geradas por Lobato deveu-se à crítica feita por ele ao caipira no antigo intitulado "Velha Praga", publicada no jornal "O Estado de São Paulo", em 1914. Nesse artigo, Lobato acusava o homem do campo pela sua "preguiça", seu "nomadismo" e sua vida "semi-selvagem" e ainda atribuía o êxito do texto "à ignorância que andamos de nós mesmos [por que] a menor revelação da verdade faz o público arregalar o olho"[1]. Aqui já se anunciava um dos seus temas preferidos: a denúncia da imensa distância entre a "gente civilizada" do país e a "realidade das coisas".

A primeira obra infantil de Lobato apareceu em 1921, com o título de **Narizinho Arrebitado (Segundo livro de leitura para uso das escolas primárias)**; conforme já indica o subtítulo, o livro foi

1 APUD CAMPOS, André Luiz Vieira de **A república do Picapau Amarelo**. SP: Martins Fontes, 1986 p. 16

utilizado pelas escolas estaduais paulistas, pois segundo Lajolo, Lobato percebeu a importância da escola na difusão desse gênero e não hesitou em fazer dela um "trampolim" para seus livros infantis. Além de distribuir às escolas públicas paulistas 500 exemplares, Lobato conseguiu vender mais 30 mil ao governo estadual[2].

Outras histórias foram publicadas posteriormente até o ano de 1930, sendo incorporadas a essa primeira obra, passando a constituir as **Reinações de Narizinho**, conforme aparece nas **Obras Completas** desse autor.

Também em 1921 surgem as primeiras edições das **Fábulas** e do **Saci**, posteriormente ampliadas em novas edições. No caso das **Fábulas**, elas são editadas em 1921 num total de 24 páginas, com o nome de **Fábulas de Narizinho**, reaparecendo no ano seguinte ampliada para 174 páginas.

O autor informa, numa carta à Godofredo Rangel, que a obra foi posteriormente alterada[3], conforme podemos constatar, atualmente, já que foram incluídas, as **Histórias de Tia Nastácia** e as **Histórias Diversas** nessa mesma obra.

A mudança de nome que acompanha as suas obras chama a nossa atenção pela insistência do termo "Narizinho". Coincidência ou não, encontramos no trabalho de Martins[4], uma referência de Lobato à estilística segundo Albalat, do qual tirou a seguinte conclusão: "estilos não se fabricam, nem se ajustam por influxo de regras; são o que são, como o nariz das pessoas. O mais, arrebiques, sobrecargas, postiços que só aparentemente melhoram o natural ingênito e espontâneo

---

2 LAJOLO, Marisa **Monteiro Lobato** - SP: Ed. Brasiliense, 1985. p.49

3 APUD MARTINS, Nilce Sant'anna **A língua portuguesa nas obras infantis de Monteiro** - tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, s.d. p.08

4 MARTINS, Nilce Sant'anna **Op. Cit.**

de cada um"[5]. Podemos supor a partir dessa referência, que Lobato, através de um título aparentemente despretensioso, expressava a sua intenção em criar um estilo próprio, pessoal e valorizador do individualismo e/ou do indivíduo. Pois também conforme afirma Martins, como um individualista, Lobato apreciava sobretudo Nietzche, porque "da sua leitura saía com a individualidade mais apurada, mais Lobato, mais ele mesmo"[6]. Segundo palavras só próprio Lobato: "Dum banho em Nietzche saímos lavados de todas as cracas vindas do mundo exterior e que nos desnaturam a individualidade. Da obra de Spencer saímos spencerianos, da de Kant saímos Kantistas; da de Comte saímos comtistas - da de Nietzche saímos tremendamente nós mesmos"[7]. Decorre daí a valorização suprema da independência mental, da originalidade e da autenticidade que ele instigava em seus leitores.

A sua pretensão era fazer com que os seus leitores, através dos escritores, dos artistas, dos filósofos, da cultura enfim, deixassem de fazer parte de uma massa humana amorfa e impensante, seguidora ingênua dos chefes e exploradores do povo, para alcançarem a liberdade. Somente pela instrução, pela capacidade de pensar pela própria cabeça é que os homens atingiriam a verdadeira liberdade, cuja falta, segundo Lobato seria a maior desgraça dos homens. Por isso, numa das Fábulas, um dos personagens afirma metaforicamente que "O mal do mundo é a coleira"[8].

Quando pensamos em obras infantis, geralmente temos a idéia de obras moralizantes, ingênuas ou pueris. Mas Lobato tinha

---

5 LOBATO, Monteiro **A barca de Gleyre**. SP: Ed. Brasiliense, 1964. (Lit. Geral. Obras Completas, v.11) p.276. T. 1.

6 MARTINS, Nilce Sant'anna **Op. Cit.** p. 38

7 LOBATO, Monteiro **Op. Cit., p. 66**

8 LOBATO, Monteiro **Fábulas** - SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Lit. Infantil. Obras Completas, série a, v. 4) p.31.

propósitos mais sérios ao escrever para o público infantil. Segundo Mansur, ele instaurou em nossa literatura "um modelo da arte de dizer às crianças a verdade inteira"[9].

Acreditava Lobato que "não seria mentindo às crianças que consertaremos as coisas tortas"; por isso, sempre insistiu na fidelidade (e de todos os seus personagens) aos conceitos de liberdade, de verdade e de justiça.

Levando seus personagens a agirem como ele, Lobato teve sua obra criticada e até queimada em praças públicas, conforme atestam vários autores. Uma das suas obras mais criticadas foi a **História do Mundo para Crianças**, que recebeu da Liga Universitária Católica Feminina, na década de 40, a seguinte crítica: "Há em toda ela situações, episódios, conselhos, conclusões morais que expressam grande pioneirismo no valor dos homens, na sua capacidade de aperfeiçoar-se, numa ironia nada construtiva, mas quase sempre ao alcance da inteligência infantil e, por isso mesmo, perigosa"[10].

Na verdade esse parecer mais constitui um elogio do que crítica à obra lobatiana, pois ressalta a sua capacidade de se comunicar com as crianças, de criar um mundo fantasioso que proporciona às crianças reflexões e questionamentos; ações inteligentes e portanto ameaçadoras, perigosas para certos adultos.

Em correspondência a Godofredo Rangel, em 1926, confessava: "Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro de **Robinson Crusoé** de Laemmerte. Ainda acabo fazendo

---

9 MANSUR, Gilberto "Arte de dizer às crianças a verdade inteira" in **Suplemtento de Cultura** - Jornal "O Estado de São Paulo"- SP, 18/04/92 p.08

10 Id, Ibid, pg. 09

livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim, morar, como morei no **Robinson** e n'**Os Filhos do Capitão Grant**"[11]. E o "mundo" criado por ele, o Sítio do Picapau Amarelo, gerado em 1921, foi crescendo graças ao sucesso conseguido, estimulando Lobato a escrever intensamente, até 1944, quando publicou **Os Doze Trabalhos de Hércules**, a última de suas **Obras Completas**.

O sucesso de suas obras decorre de fatores múltiplos, ressaltados e analisados por autores diversos. Cada um dedicou-se a um determinado aspecto de suas obras, mas alguns pontos permanecem comuns a todos eles. Dentre os personagens, não há quem resista a destacar e salientar a presença irreverente e rebelde de Emília. Para Mansur, ela é o personagem que encarna mais de perto o pensamento e os sentimentos de Lobato, assim como Martins acredita ser ela a que mais reflete a sua personalidade. "É a válvula de escape da sua personalidade, das suas irreverências, dos seus sentimentos mais violentos e do seu humorismo maroto e fantasista"[12]. Num artigo dedicado a Lobato, Abramovich reúne depoimentos diversos sobre esse autor, suas obras e personagens; e, praticamente "não deu outra... O fascínio, o respeito, o maravilhamento, a admiração absoluta foi quase toda para a Emília"[13].

Não é a toa, portanto, que a maior parte dos comentários e a grande responsável pelo questionamento e desestruturação das fábulas decorra da ação desse personagem. Em substituição ao poder e à força, Emília propõe a esperteza, a astúcia; se este personagem tivesse um filho, só lhe daria um conselho; "Seja esperto meu filho"[14].

---

11 LOBATO, Monteiro **A barca de Gleyre**. SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. geral. Obras Completas. v. 12) p.292. T. 2.

12 MARTINS, Nilce Sant'anna **Op. Cit.**, p.19

13 ABRAMOVICH, Fanny **O estranho mundo que se mostra às crianças** - SP: Summus editorial, 1983. p.29

14 LOBATO, Monteiro **Fábulas** - SP: Brasiliense, 1972 (Lit.Infantil, Obras Completas, série a, v.4) p.55

unesp

O próprio Lobato se surpreendeu com esse personagem e reconheceu, numa carta de 1943, dirigida a Godofredo Rangel, a evolução sofrida por eleno decorrer de sua obra: "Muito interessante o que se passou com meus livros para crianças. Os personagens foram nascendo ao sabor do acaso e sem intenções. Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custavam 200 réis. Mas rapidamente evoluiu, e evoluiu cabritamente - cabritinho novo, aos pinotes. Teoria biológica das mutações. E foi adquirindo uma tal independência que, não sei em que livro, quando lhe perguntam: "Mas que você é afinal de contas, Emília?", ela responde de queixinho empinado: "Sou a Independência ou Morte". E é tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la. Quando escrevo um desses livros, ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer, não o que eu quero que ela seja. Fez de mim um "aparelho", como se diz em linguagem espírita"[15].

Outro aspecto ressaltado da produção lobatiana, também responsável pela popularidade alcançada é a linguagem objetiva e direta desenvolvida por esse autor. Lobato evitava um estilo literário estranho à experiência lingüística das crianças, promovendo um tom coloquial, próximo da expressividade familiar; também não dispensou a criação de neologismos "quase sempre com forte carga humorística e sempre passíveis de serem inventados, por derivação, pela própria lógica das crianças"[16]. Ora é lógico que essa capacidade de falar para as crianças, e por elas, era uma forte razão para o sucesso dessas obras. Preocupado com seu público leitor, Lobato esforçava-se por conhecer e se aproximar cada vez mais dele: "Como as coitadinhas não sabem escrever,

---

15 LOBATO, Monteiro **A barca de Gleyre**. SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral. Obras Completas. v. 12) p.341. T. 2.

16 MANSUR, G. **Op. Cit.**. p.10

admito que me peçam que o faça. Mas não que o faça como quero, e sim como querem elas. Há de ser assim, assim- e, humildemente, anulo-me para, dar à minha clientelazinha um produto que não lhes desagrade"[17]. Tarefa bastante difícil e que requisitou muito trabalho de Lobato na reescritura das fábulas, conforme confidenciou ao já citado Godofredo Rangel: "Não imaginas a minha luta para extirpar a "literatura" de meus livros infantis. A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as literaturas que ainda as estragam. O último submetido a tratamento, foram as **Fábulas.** Como o achei pedante e requintado! Dele raspei quase um quilo de literatura, e mesmo assim ficou alguma"[18].

A relação que Lobato tentava manter com seu público infantil era tão íntima, tão valorizada que muitos leitores tornaram-se personagens em algumas obras suas; é o caso do personagem Cleo, que apareceu nas **Caçadas de Pedrinho**, inspirada na filha de um amigo seu[19]. Também um capítulo do Picapau Amarelo relata o aparecimento de um grupo de crianças citadas nominalmente, que visitam o sítio; essas crianças representam os fãs que escreviam a Lobato e pediam a ele para conhecerem o sítio e seus personagens[20].

Lobato se inspirou em Esopo e La Fontaine para escrever suas fábulas; portanto, contribuiu para a atualização e permanência desse gênero, assim como o fizeram Fedro e La Fontaine a partir de Esopo. Como a história do gênero fábula e portanto sua atualização, baseia-se nas mudanças sofridas através das (re)leituras

17 APUD MANSUR, G. **Op. Cit.**. p.10
18 APUD MANSUR, G. **Op. Cit.**. p.10
19 Filha de Otales Marcondes Ferreira, que com Lobato participou de um programa de rádio, conforme referência na **Barca de Gleyre**. p.325. 03/12/1931. T. 2
20 CAVALHEIRO, Edgard **Monteiro Lobato - Vida e Obra**. SP: Companhia Editora Nacional, 1956. p.188. T. 2.

propostas por esses diferentes autores, temos que percorrer uma trajetória determinada, onde fica patente também o poder e a importância da intertextualidade e da contextualização neste processo.

Acreditamos que através da Estética da Recepção podemos realizar esse intento, já que esta se volta para o dinamismo, presente no processo de leitura, que recai sobre a figura do leitor mas que envolve também múltiplos elementos relacionados ao autor e ao seu momento histórico. Assim, no primeiro capítulo apresentamos as possibilidades e a importância de um trabalho interdisciplinar; no caso, entre História e Literatura a partir da Estética da Recepção. Os conceitos e idéias utilizados referem-se principalmente ao trabalho de teóricos como Jauss e Iser, sempre enfocando o processo de leitura e a importância do leitor no mesmo. Dessa maneira, quando falamos em atualizações das fábulas estamos nos referindo sobremaneira à atuação do leitor/criador nesse processo, que ocorre através da interação leitor/obra, da competência que o leitor deve possuir e possui de fato, da diacronia decorrente dessa relação leitor/obra. Esses elementos nos dão condições para entender e analisar as transformações por que passa uma determinada obra e ainda, avaliarmos como ela se atualiza.

Algumas definições e conceitos sobre fábula, inclusive da autoria dos próprios fabulistas, serão apresentados no segundo capítulo. A questão da origem das fábulas também é colocada pois gera uma grande controvérsia que influencia até a caracterização da fábula enquanto gênero literário. Assim, como aconteceu com as fábulas, alguns dados sobre a origem dos fabulistas também são contraditórios; mas isso não nos impede de fazer uma relação de suas obras com a época

unesp

em que foram produzidas, para poder avaliar como isto pode ter influenciado nas suas (re)criações.

Já no terceiro capítulo apresentaremos e discutiremos alguns dados sobre o uso da fábula, ressaltando o seu caráter discursivo, a sua prática enquanto narrativa. Desde a Antigüidade percebemos que a fábula se constitui como gênero que, se contém certos elementos que persistem, sofre também determinadas variações que ressaltam cada vez mais o seu caráter discursivo e que contribuem para a sua atualização e conseqüente permanência enquanto gênero literário. Dessa maneira, se em Esopo e Fedro a fábula se apresenta através da prosa em La Fontaine ela é apresentada em versos, para retornar à prosa em Lobato, acompanhadas ainda, por personagens da sua criação. Tais transformações provocaram alterações coerentes com o momento em que são efetuadas e que são entendidos como índices atualizadores da fábula.

O quarto capítulo voltar-se-á às fábulas de Lobato, que são comparadas com as fábulas escritas por Esopo, Fedro e La Fontaine. Restringeremos essa comparação a determinadas fábulas, escritas por pelo menos três dos autores citados: caso da fábula "A cigarra e as formigas" e "A liga das Nações", enquanto somente "O lobo e o cordeiro" foi escrita tanto por Fedro, La Fontaine e Lobato, a partir de Esopo.

Pretenderemos enfatizar o contexto de produção dessas fábulas, o caráter ideológico presente em cada uma e a mobilidade do contador e de seus personagens. Dessa forma, poderemos avaliar como e até que ponto, diante dos outros fabulistas, Lobato promoveu uma atualização da fábula através da sua criação e contribui para a permanência, de um gênero tão antigo, até o tempo presente.

unesp

Voltaremos à questão do contexto das fábulas lobatianas e apresentaremos parte do universo ideológico de Lobato, no quinto e último capítulo. Avaliaremos de forma mais profunda o conteúdo "moralizador" das fábulas que em Lobato recebe um tratamento diferente, questionador, irreverente. Exatamente graças a ele é que este autor rompeu com uma estrutura clássica, com um gênero que atravessou gerações apenas confirmando princípios morais e verdades consideradas imutáveis. Incluindo esse gênero literário ao Sítio do Picapau Amarelo, seu "laboratório de experiências", Lobato promoveu uma profunda mudança qualitativa nas fábulas; delegou-as, através dos comentários de seus personagens e principalmente de Emília, a tarefa de incomodar os leitores, fazendo-os se questionarem e propondo-lhes novas atitudes. Atitudes dinâmicas, pessoais, frutos da reflexão e próprias daqueles que estão dispostos a fazer sua própria História.

Não é nunca o autor que faz uma "obra-prima".

A obra-prima é devida aos leitores,

à qualidade do leitor".[1]

[1] VALERY, Paul **Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.** Lisboa: Março de 1986, nº 6. p. 28.

CAPÍTULO I: O leitor no processo de atualização do texto

As ciências humanas sofreram transformações profundas no decorrer deste século XX. Dentre estas reformulações, novos métodos e novos objetos de estudo foram incorporados às diversas disciplinas.

No campo da história, mudanças significativas ocorreram graças à chamada Nova História, vertente originária da revista "Annales", criada por Lucien Febvre e March Bloch, em 1929. A historiografia neste século voltou-se então para o universo econômico, social, cultural, fazendo emergir o que chamamos de história social, história demográfica, das mentalidades, etc.. Desse modo, dentre tais mudanças, o quotidiano, deixando de ser um cenário da "grande história, grandes acontecimentos" e "grandes homens", tornou-se objeto privilegiado do conhecimento histórico. O termo "cultura" já não evoca um escol ou uma obra-prima mas uma produção, uma difusão, uma recepção[1].

Os novos objetos que interessam à historiografia formam um leque tão grande de possibilidades que levou o historiador Paul Veyne até a afirmar "Tudo é histórico, portanto a história não existe"[2]. Mas, longe de um radicalismo não salutar, Veyne chama a

1 CARBONELL, Charles-Olivier **Historiografia** - Lisboa: Editorial Teorema, 1987, p 159
2 da SILVA, Maria Beatriz **Teoria da História** - SP: Cultrix, 1976, p.45

atenção para o fato de que "a História é apenas uma resposta às nossas perguntas, porque não se pode materialmente formular todas as questões, descrever todo o devir, e porque o progresso do questionário histórico situa-se no tempo e é tão lento como o progresso de qualquer outra ciência..."[3].

O historiador, portanto, quando inicia um trabalho vê-se cercado por um emaranhado de questões em torno de um determinado objeto e o melhor que ele pode fazer é mostrar a solidariedade de determinados elementos que estão mergulhados num mesmo contexto (interação) e a força dos condicionamentos vindos de muito longe (estruturas).

Dessa maneira, valiosa é a interdisciplinaridade, isto é, a possibilidade de duas disciplinas serem trabalhadas em conjunto, ajudando-se mutuamente em prol de um objetivo único. Acreditando nessa possibilidade é necessário apenas certos cuidados, para que uma não se sobreponha à outra, ou ainda, que uma não seja "escravizada" pela outra ou utilizada apenas como justificativa para teses bem calculadas.

Tal preocupação tem fundamento e refuta totalmente a idéia, defendida pelos marxistas, que a arte, inclusive a literatura é apenas reflexo da sociedade. A literatura expressa, sim, valores de época, a ideologia de uma determinada sociedade, mas ela não se reduz a isso. Especialmente no caso da literatura moderna, mais do que o testemunho da sociedade, ela traz "no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se

3 da SILVA, Maria Beatriz **Teoria da História** - SP: Cultrix, 1976, p. 55

com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real"[4].

Esta diferença crucial chama a atenção do historiador interessado no material literário, para uma questão contundente: a história ocupa-se da realidade, do já ocorrido, enquanto a literatura ocupa-se da possibilidade, ou, segundo Aristóteles, "das coisas que poderiam suceder"[5].

Se a literatura trata de eventos que não ocorreram, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram, como ela pode servir a História? Como duas disciplinas - Literatura e História -, aparentemente em contradição, podem se ajuntar e formar um todo coeso e lógico?

Não podemos nos esquecer de que nenhuma produção humana está desvinculada da realidade de seu tempo ou seja, mesmos os desejos contidos numa obra estão articulados com os acontecimentos de uma sociedade e de que todo produtor de literatura está condicionado na sua criação pelas limitações da sua cultura e da sua época. A começar pela própria linguagem - que é um código já estabelecido - além dos temas, valores e normas, o escritor, independente da sua imaginação, é um homem inserido num determinado tempo e numa determinada sociedade. É a partir daí que ele fala; e também, é para essa sociedade que ele fala.

Essa dialética envolvendo História e Literatura foi também amplamente discutida pelos estudos literários. Dentre estes estudos, nos parecem mais pertinentes aqueles que partem do princípio de que "A literatura é um caso especial de comunicação", princípio sintetizado por Hannelore Link segundo Regina Zilberman[6].

---

4 SEVCENKO, Nicolau **Literatura como Missão** - SP: Ed. Brasiliense, 1985, p. 20
5 ARISTÓTELES Poética, in **Os Pensadores** - v. IV. SP: Ed. Abril, 1973, p. 451
6 ZILBERMAN, Regina **Estética da Recepção e História da Literatura** - SP: Ed. Ática, 1989, p. 14

unesp

O signo usado pela literatura é a palavra; esta é o instrumento que viabiliza a comunicação entre escritor e leitor. Através dela o escritor se mostra para o mundo e o leitor se apropria de suas idéias.

Todo texto tem de entrar num circuito de comunicação em que a derradeira instância é o receptor/leitor para se constituir como tal. Em todos os tempos, segundo Vítor Manuel[7], os escritores têm reconhecido a importância do leitor, porém só recentemente foi reconhecida a função relevante do receptor/leitor como agente dinâmico, e não apenas como passivo consumidor do processo de decodificação do texto.

Sob a influência da estética fenomenológica, da teoria da comunicação, da semiótica e da teoria do texto, desenvolveu-se a partir do final da década de 60, a chamada "Estética da Recepção", voltada para a importância da função do receptor/leitor nas investigações literárias contemporâneas.

Dessa maneira, H.R.Jauss, criticou ferrenhamente tanto o método marxista como o formalista por deixarem em aberto o problema da história da literatura. Seus métodos compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação[8]. Assim, privaram a literatura da dimensão de sua recepção e de seu efeito, indispensável para a compreensão tanto de seu caráter estético quanto de sua função social. Pois, conforme afirmou Walther Bust[9]: "texto algum jamais foi escrito para ser lido e interpretado filologicamente por filólogos", ou acrescenta Jauss, "historicamente por historiadores".

---

7 AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de **Teoria da Literatura** - Coimbra: Livraria Almedina, 1988, p. 301

8 JAUSS, Hans Robert **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária** - SP: Ed. Ática, 1994, p. 22

9 Ib, Ibid, p. 23

Segundo a Estética da Recepção, tanto o texto literário, assim como seu emissor e seu código, possuem uma historicidade própria; o receptor também possui uma historicidade, que deve ser "entendida" e valorada como fator essencial na constituição do texto como objeto estético[10]. A decodificação ou a leitura de um texto baseia-se na interação semiótica entre texto e receptor, que deve possuir um determinado policódigo que seja parcialmente coincidente com o policódigo do emissor do texto.

É importante ressaltarmos que o receptor não deve ser confundido ou identificado com o destinatário de uma mensagem. Pois o destinatário é uma entidade para quem o autor, de forma explícita ou implícita endereça esta mensagem, enquanto que o receptor é uma entidade com capacidade semiótica efetiva que, em condições apropriadas pode decodificar essa mensagem. O receptor, portanto, é o leitor real de um texto literário, ao passo que o destinatário seria o leitor idealizado pelo autor, e porque não dizer, até utópico.

Esse receptor, portanto, para realizar de forma apropriada a leitura de um texto, deve satisfazer determinadas condições, de possuir uma certa competência, para assim haver uma razoável intersecção entre o seu policódigo e o policódigo do emissor. Essa influência recíproca que ocorre entre o processamento do texto e o efeito sobre o leitor recebe o nome de interação. A interação depende da "fusão de dois horizontes": o horizonte implícito no texto que se funde com o horizonte do leitor.

A leitura, portanto, não é determinada apenas pelo texto ou pelo leitor em si, mas se constitui como um processo em que ambos (texto e leitor) interagem semioticamente. O texto, antes do ato da

10 Ib, Ibid, p. 23

unesp

leitura, já possui determinadas características e marcas semióticas que não permitem qualquer leitura por qualquer leitor. Já o receptor, por sua vez, também possui uma historicidade que influi na sua formação enquanto leitor.

Para Jauss, essa relação dialógica entre literatura e leitor é tão importante que é possível, a partir dela, fazer a base para o nexo das obras literárias, isto porque, "a relação entre leitor e literatura possui implicações tanto estéticas quanto históricas". A implicação estética consiste no fato de que a recepção primária de uma obra pelo leitor provoca uma avaliação de seu valor estético, pois é comparadas às obras já lidas; a implicação histórica, por sua vez, recai sobre a possibilidade de, através de inúmeras recepções, passar por um processo que se inicia com a compreensão dos primeiros leitores e vai se enriquecendo continuamente, decidindo assim, o significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.

Retomando o conceito de fusão de horizontes, ele é responsável pelo intercâmbio do leitor com a obra literária do passado. Esta obra, integrada na sua origem a um determinado horizonte, com o passar do tempo, apropria-se dos horizontes dos novos contextos temporais por onde circula. Desse modo, não somente o leitor contribui com seu horizonte para uma determinada obra literária, mas também recebe da obra os horizontes a ela incorporados com o decorrer do tempo.

Esta diacronia é fator determinante nas relações texto-leitor, uma vez que o efeito (provocado pelo texto) e a recepção (realizada pelo leitor) são conseqüentes dessa fatorização e devem guardar certas implicações: o efeito é interno, literário, gerado pela obra; e a experiência é multivivencial, trazido pelo leitor. Como o texto passa por várias

leituras, cada uma se tornará horizonte da outra. Logo, uma diacronia da interpretação é básica para a sincronia de outra; assim se faz a história da recepção que atualiza constantemente os horizontes do texto e do leitor e funciona como um "feed-back" voltado para o próprio texto.

Assim, nesse processo de recepção e produção estética ocorre uma atualização por parte do leitor que recebe os textos literários, do escritor, que é leitor e também novamente produtor, e do crítico que reflete sobre as obras literárias. A obra literária, ao contrário do acontecimento político, só permanece na medida em que sua recepção se estenda por um longo espaço de tempo; ou seja, enquanto haja leitores que se apropriem dessa obra e autores que a tomem como base para novas obras.

Por isso, para nós, é importantíssimo recuperarmos o contexto em que Esopo, Fedro, La Fontaine e Monteiro Lobato produziram suas fábulas, respectivamente. Cada escritor incorporou à sua obra, valores, idéias, sentimentos próprios da sua produção e que se tornou horizonte para as leituras subseqüentes. A atualização (ou "atualizações") sofrida no caso, por essas fábulas, é apreendida portanto graças ao retorno ao seu horizonte de produção e também, através da competência do leitor.

No âmbito da comunicação literária ocorre um fenômeno apontado por Vítor Manuel, designado como "metacomunicação", que está voltado para a já citada "fusão de horizontes". Este fenômeno constitui uma "comunicação secundária a que se pode dar lugar a comunicação originária do texto literário: o receptor, após realizar a concretização de um determinado texto literário, produz um novo texto cuja existência pressupõe necessariamente, de modo explícito e imediato, a existência daquele outro texto, transformando-se deste modo o

unesp

receptor do processo da comunicação originária num emissor que se dirige a outros receptores - os quais podem ser leitores ou ouvintes ou leitores-ouvintes - e assim se originando, a partir de um ato de comunicação, novos atos de comunicação"[11]. Neste processo, o texto originário configura-se como um prototexto e o texto da comunicação como um texto derivado ou metatexto, porém com certas singularidades.

A esfera da comunicação originária é composta pelo emissor responsável por um texto (prototexto) que é dirigido a um determinado receptor. Esse receptor por sua vez, já no âmbito da metacomunicação que pode ser um outro escritor, um tradutor, um crítico literário, um professor de literatura, etc. também produz um texto (metatexto) a partir do texto originário (prototexto) que também alcança determinado receptor, que dá continuidade a esse processo.

Dessa maneira, podemos entender que as fábulas lobatianas são metatextos das fábulas escritas por Esopo, assim como as fábulas de Fedro e de La Fontaine. As fábulas de Esopo seriam o prototexto, o texto originário que desencadeou uma série de metatextos de autores diferentes. Ainda, ao horizonte original, presente nas fábulas de Esopo, foram incorporados o horizonte da leitura de Fedro e de La Fontaine, formando um "corpus" variado, devido aos contextos diferenciados por onde tais fábulas foram (re)produzidas originando, conforme já vimos, a chamada fusão de horizontes. O horizonte do autor que se funde ao horizonte do leitor que, como autor, produz uma nova obra (metatexto), dinamizando de forma espiralada esse processo.

A expressão "fusão de horizontes" pode dar a entender de forma errônea, que sempre ou mesmo idealmente, deve a obra literária preencher totalmente as expectativas do leitor; e que o processo de

---

11 AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de **Op.cit.**, p. 330

unesp

leitura só alcance êxito desde que ambos se fundam de forma homogênea.

Para Jauss, "a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial, oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético".

O que determina o caráter artístico de uma obra literária, segundo a Estética da Recepção, é a distância existente entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido e a "mudança de horizonte" necessária para a compreensão da nova obra.

Conforme essa distância diminui, ou seja, que não exige do leitor um novo horizonte de expectativa, a obra se aproxima da chamada arte "culinária" ou ligeira. Ou ainda uma arte despretensiosa, que tem por objetivo apenas sancionar sensações e situações já experimentadas ou conhecidas. No caso de obras consideradas "clássicas", que inicialmente foram experimentadas com prazer ou surtiram um estranhamento e depois, ganham um certo "sentido eterno", é necessário que se faça um certo esforço para não reduzir ou ignorar seu caráter artístico.

Como a leitura consiste num processo de formação, ela depende sobremaneira das conjecturas que o leitor faz, e que são responsáveis pela exploração do texto, a ponto de encontrar uma determinada lógica, dar-lhe uma determinada forma e daí decorrer uma certa interpretação. Para Iser, neste processo, "se unem as antecipações que governam nossa percepção com os sinais que procedem do texto"[12].

12 ISER, Wolfgang "El Processo de Lectura in Warning, Rainer (ed.)", **Estética de la Recepcion** - Madrid: Visor S.A., 1989

A interação leitor-texto tem como conseqüência não tanto satisfazer as esperas suscitadas pelo leitor, mas levá-lo a uma constante modificação. Iser descreve esquematicamente este processo: a indeterminação dos enunciados desperta a atenção do que está por vir; assim a espera pela seqüência de frases produzirá um efeito retroativo sobre o que foi lido anteriormente. Conseqüentemente, o que havia sido lido se apresenta de outra maneira que no momento de sua leitura, torna-se uma recordação, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio que se torna um marco geral para as retenções da memória. No processo de leitura produz-se uma atualização múltipla do que está contido nas retenções, e isto significa que a recordação se projeta num novo horizonte que não existia no momento em que foi apreendido. Os conteúdos da memória se transformam, pois o novo horizonte os fará aparecer à outra luz. O que foi recordado estabelecerá novas relações, as quais influirão na orientação da espera despertada pela seqüência dos enunciados. Assim, no processo de leitura se mesclam sem parar as esperas modificadas e as recordações transformadas. E não é o texto que ordena por si mesmo estas modificações, mas isto é um resultado da tensão descrita como dimensão virtual do texto. Devido aos elementos de indeterminação, cada enunciado prefigura a correlação seguinte mas, em virtude de seus elementos determinados e satisfeitos, constitui o horizonte do enunciado anterior.

Todo texto suscita certas expectativas que vão se modificando e são satisfeitas eventualmente no momento em que acreditamos que isto não poderia ocorrer por escapar à nossa atenção. Tais expectativas podem causar surpresa ou frustração. O efeito causado pela surpresa é radicalmente oposto à frustração. A frustração bloqueia ou

unesp

retém a atividade; normalmente abandonamos o objeto frustrante e buscamos uma outra atividade impulsivamente. A surpresa, por sua vez, provoca simplesmente uma contemplação e uma observação mais intensa da experiência que está sendo vivenciada; os elementos que nos surpreendem se põem em relação com os precedentes. Enfim, parece que todos os valores tem uma certa dose de novidade ou de surpresa, pois a direção do ato em seu conjunto se especifica num conjunto progressivo... Contudo o sentido do texto não reside apenas nas esperas, surpresas ou decepções que fazem parte do processo de leitura; ao ler reagimos perante o que nós mesmos produzimos e essa reação é que faz do texto um acontecimento real... Não é apenas um objeto dado, uma estrutura pré-determinada, mas se faz presente em nosso espírito graças às nossas reações frente a ele.

Comparando a relação leitor-texto com a relação diádica entre parceiros, Iser constata, entre outras coisas, que "são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura"[13].

O equilíbrio texto-leitor só pode ser conseguido pelo preenchimento do vazio que é constantemente ocupado por projeções do leitor. As projeções são indiciadas pelo próprio texto - são entradas para o texto - que orientam o leitor a completar o que estava sugerido de uma forma incompleta. Daí também a importância da competência que o leitor deve possuir para capacitá-lo a preencher convenientemente estes vazios.

A interação fracassa quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto, ou seja, as projeções do leitor não

13 LIMA, Luiz Costa **A literatura e o leitor** - Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 88

unesp

respeitam o texto. "O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções"[14].

Umberto Eco, segundo um ponto de vista semiológico, também refere-se aos elementos não ditos que devem ser atualizados pelo leitor. Para ele o texto está cheio de espaços em branco - os "vazios" textuais, segundo Iser - a serem preenchidos pelo destinatário; isto acontece porque o texto "vive" do sentido que o destinatário lhe introduz e também porquê ele delega ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que com uma certa margem de univocidade. Assim, todo "texto quer que alguém o ajude a funcionar"[15].

O destinatário é condição indispensável para a capacidade comunicativa concreta do texto e também da sua potencialidade significativa. "Um texto é emitido para que alguém o atualize - mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente"[16].

Eco também trata da questão da competência do leitor; para ele o processo interpretativo está intimamente ligado ao mecanismo generativo da obra literária. Para organizar a sua "estratégia textual", o autor deve referir-se a uma série de competências que seu leitor deve ter para atualizar o texto e se mover interpretativamente assim como ele (autor) se moveu generativamente. Os meios para isso são múltiplos: escolha de uma determinada língua, de um certo patrimônio lexical e lingüístico, de certas marcas de gênero que selecionam a audiência ("Queridos meninos, era uma vez um país distante..."), etc...

Assim, prever o Leitor-Modelo, conforme designação desse autor, não significa apenas "esperar" que ele exista, mas significa

---

14 LIMA, Luiz Costa **A literatura e o leitor** - Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 88
15 ECO, Umberto **Leitura do Tetxo Literário** - Lector in fábula - Lisboa: Editorial Presença, 1979, p..55
16 Id., Ibid, p.56

unesp

também conduzir o texto de forma a construí-lo. Um texto não está limitado à competência do leitor, mas contribui para sua produção. É necessário portanto, que haja sempre uma mudança por parte do leitor para que sua relação com o texto alcance êxito; este não deve ser entendido como conforto ou "bem estar" entre texto e leitor, conforme já vimos, mas deve se manifestar através de uma inquietude, um desconforto, até uma série de indagações que obrigue o leitor a experimentar algo desconhecido, que estava fora de seu horizonte.

O leitor deve estar muito atento e ser "maleável" o suficiente para não deixar que a sua competência histórico-literária ou lingüística o impeça de surpreender-se por vezes durante a sua leitura, e que seja ainda, capaz de expressar esta surpresa por meio de perguntas.

O leitor deve ser questionador ao máximo, mantendo uma certa insatisfação em relação ao texto, provocando assim novas leituras e releituras do mesmo.

Praticamente, o vazio textual, como resultado da linguagem induz a atividade do leitor e o transforma de elemento passivo, em relação ao sistema do texto, em ativo pela sua capacidade de interagir com e entre o texto.

Porém, surge um problema neste processo: a organização de reciprocidade projetiva relacionada ao ponto de vista do leitor e ao ponto de vista do texto é resolvida pela estrutura de tema e horizonte. "Como o vazio é estruturado pela seqüência de posições no fluxo temporal da leitura, o ponto de vista do leitor não pode proceder arbitrariamente; a posição tematicamente vazia sempre age como o ângulo a partir do qual se realiza uma interpretação seletiva"[17].

17 LIMA, Luiz Costa **A literatura e o leitor** - Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 130

unesp

Tantos conceitos apresentados são essenciais para a compreensão de como ocorre o processo de leitura, mas não são suficientes para entendermos todo o processo pretendido pela hermenêutica literária. Esta, para Jauss, só poderia ser compreendida alinhando-se os horizontes da primeira leitura (percepção estética), com a segunda leitura (interpretação retrospectiva) e finalmente com a terceira leitura (história e fusão dos horizontes). Ou ainda, utilizando-se outra terminologia, diria que a hermenêutica literária comporta três etapas: a compreensão, a interpretação e a aplicação.

Já apresentamos os elementos que se referem às primeira e segunda leitura. Quanto à terceira leitura, correspondente a uma leitura histórica, o essencial é perceber-se o antes (como se fazia) e o agora (como se faz), como também, conforme já dito, revalorizar o leitor, tirando-o da passividade e transformando-o em sujeito ativo e estruturador.

A leitura de reconstituição histórica é importante porque evita que o texto do passado seja adaptado indevidamente aos preconceitos e expectativas de nossa época. O texto deve ser entendido então na sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo. Mas, devemos ter cuidado para não limitar-nos à pergunta "O que disse o texto?" e assim transformá-la em "O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?".

É exatamente esta pergunta que o historiador francês Robert Darnton faz ao trabalhador com diversificado material literário do século XVIII. No capítulo dedicado aos leitores de Rousseau do século XVIII ele atesta a impossibilidade de afirmar como as pessoas liam nessa época; mas é possível dizer como ele, Darnton, lê o texto do século XVIII.

unesp

Isto lhe delega, assim como a qualquer leitor, a possibilidade de medir e ampliar, na comunicação literária com o passado, o horizonte da experiência própria a partir da experiência de outras leituras.

Podemos então supor, que as fábulas escritas por Lobato não só são um caminho para a reconstituição do passado em que foram produzidas, como também são meios para avançarmos em direção às fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine e comparando-as, refletimos sobre as mudanças ocorridas.

Fica patente, portanto, que a literatura não se limita a mera "representação". O abismo entre a literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico, pode ser superado quando não nos limitamos a descrever o processo da história geral através de suas obras, mas sim quando, no decorrer da chamada "evolução literária", "ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais"[18].

18 JAUSS, Hans Robert **Op.cit.**, p. 57

"É preciso olhar os livros
por cima do ombro do autor".[1]

---

1 VALERY, Paul **Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.** Lisboa: Março de 1986, nº 6. p. 13.

CAPÍTULO II: Um corte diacrônico para a atualização da leitura das fábulas: Esopo, Fedro, La Fontaine e Lobato.

A fábula é, ao mesmo tempo, didática e dramática. O termo (do latim "fabula": narração, ficção) tem como sinônimo apólogo (do grego "apólogos": narração com intenção moralista), ou, no estilo evangélico, parábola (do grego "parabole": narração comparativa). Ela é uma pequena narração, geralmente alegórica, que contém uma lição moral. A alegoria é um modo de dizer uma coisa para fazer entender outra. Assim a fábula apresenta fatos e personagens fictícios que transparecem fatos e personagens reais, de tal modo que nosso espírito sente simultaneamente a narração da superfície e sua significação em profundidade. Os personagens são às vezes seres humanos. Mas freqüentemente, conforme a lei do gênero, eles são animais, ou vegetais, ou minerais ou fenômenos naturais. A natureza inteira, pelo jogo de antropomorfismo, é mobilizada, transfigurada e atualizada para a fábula. "Homens, deuses, animais, todos aí desempenham alguma função"[1].

O delicado, o frágil, nessas obras alegóricas, mantém a analogia entre os personagens fictícios e os personagens reais; os primeiros devem permanecer bastante transparentes, para deixar ver, através deles, os segundos. É necessário que os traços que os descrevem

1 APUD SUBERVILLE, Jean **Théorie de l'Art et des Genres Litteraries**. Editions de L'ecóle, 11ª ed., p. 342

evoquem assim os outros. Esses traços, contém características que convém simultaneamente aos personagens simbólicos e aos personagens simbolizados. Para J.Subberville, é por ser mal conhecida essa lei de correspondência que os "fabliaux"[2] pecam pela incoerência: os animais se manifestam dentro de sua própria natureza ao ponto de fazer esquecer que eles representam os homens, ou agem tal como os homens que não aparecem senão através dos animais.

As fábulas que nos interessam têm muito a ver com essas acepções, mas a definição de La Fontaine é uma das que mais satisfaz; para ele, a fábula "é um breve relato que oculta uma moral por baixo de uma ficção, e nela os animais são ordinariamente os personagens"[3]. Contudo, La Fontaine não dá por suficiente este conceito e propõe uma diferença concreta: "O apólogo é composto de duas partes. O corpo é a fábula; a alma, a moral"[4]. A fábula para ele é uma parte do apólogo, que compreende tudo o que implica essas pequenas composições que vulgarmente chamamos fábula.

Convém distinguir, segundo La Fontaine, uma alma e um corpo no apólogo; a fábula ou ficção, que constitui o corpo, e a moral, que é a alma. Seria pois, a fábula uma narração, que se faz contando por contar, e apólogo, o que se relata com uma decidida intenção moralista. Não obstante a equivalência, ao menos tradicionalmente e na maioria dos livros, é completa.

De qualquer modo, a fábula é concebida como uma composição simples, e até em certo sentido, desprovida de elegância, e

---

2 "Fabliaux": termo sempre usado em sua forma francesa; refere-se especificamente a narrativas breves escritas geralmente em versos octassílabos datados por volta do século XIII e XIV originário da palavra francesa "fabliau", derivada de "fable" que quer dizer ficção, fábula.

3 APUD SUBERVILLE, Jean **Théorie de l'Art et des Genres Litteraries**. Editions de L'ecóle, 11ª ed., p. 342

4 LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine**. SP: Edigraf Ltda, s.d., p.21.T. 1.

unesp

artifícios retóricos; guiada por propósitos moralizadores que, de maneira implícita ou explícita, acabam por advertir-nos ou edificar-nos. Podemos citar, como exemplo, "A cigarra e a formiga", "O lobo e o cordeiro", cujos protagonistas são animais; "A morte e o lenhador", "A galinha dos ovos de ouro", "O sol e o vento", cujos protagonistas são também homens e elementos da natureza, além dos animais[5].

Concebida desse modo, a fábula constitui um gênero literário cuja história se manifesta pródiga, dentro de alguns limites. As diferenças ou variantes quase não contam; todavia P.Guibelalde aponta certas distinções, como o fato do apólogo adotar a prosa enquanto a fábula se desenvolve em verso.

Ainda, a fim de conceituar ou definir o apólogo e a fábula, o autor considera que enquanto a verdade está velada ou encoberta no apólogo, é manifesta ou flagrante na fábula; o apólogo é breve e "severo" e a fábula breve e engraçada; o apólogo implica num certo argumento dramático sério e a fábula não passa de uma cena geralmente jocosa. Por outro lado, é difícil distinguir um "verdadeiro apólogo" de uma "verdadeira fábula", atendendo a toda essa pluralidade de características.

Uma análise mais minuciosa, segundo F. de Robles, dessa problemática, traz mescladas e também combinadas as características e "borradas" e confundidas as diferenças[6].

A fábula, que implica num dos mais, senão no mais humilde dos gêneros literários, não nasceu na Grécia como muitos imaginam. É um equívoco afirmar, como Fedro e muitos já fizeram, que Esopo é o pai das fábulas. E nem sequer foi o único nem o primeiro em

---

5 vide p.104, 105, 106, 110, 120, 122, 124, 130, 141, 146, 160, 172, 174

6 ESOPO e FEDRO **Fábulas Morales**. Barcelona: Editorial Ibéria, 1956

unesp

cultivá-la na Grécia, pois antes dele compuseram fábulas Hesíodo (séc. VII a.C., autor de "Os trabalhos e os dias"), Arquíloco (712-664 a.C.), Estesícoro (640-550 a.C.) e Heródoto (484-420 a.C., autor de "O pescador que atraía a pesca com a flauta")

Como bem salienta Vargas em seu trabalho, a questão da origem das fábulas gera muita controvérsia. A tal ponto que Gédeon Huet chegou a relacionar três teorias sobre a origem dos contos (inclusive as fábulas): a teoria indo-européia, que consiste em atribuir os contos aos indo-europeus, devido às coincidências entre as narrativas da Índia e as da Europa; indianista ou de Benfey, que elegia a Índia como centro comum de onde teriam saído os contos; e a teoria antropológica ou etnográfica, que explicou a gênese do conto com a participação de todas as raças do mundo antigo[7].

Um dos maiores estudiosos da fábula, Adrados, centralizou seus estudos das fábulas de origem grega e comparou três coleções de fábulas anônimas da Antigüidade - a Augustana, a Acursiana e a Casinense ou Vindobonense. Os resultados que obteve dessa investigação esclareceram questões a respeito da cronologia dessas coleções assim como contribuíram para uma melhor compreensão de outros aspectos da fábula antiga[8].

Faz parte de seus estudos também uma proposta de caracterização da fábula como gênero literário. Adrados define a fábula como um "relato de acontecimentos fictícios vivificados por protagonistas "tipificados" que permite deduzir que o que aconteceu uma vez pode

---

7 VARGAS, Maria Valíria Aderson de Mello **Do Pañcatantra a La Fontaine: Tradição e Permanência da Fábula** (Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 1990, p.61

8 APUD DEZOTTI, Maria Celeste **A fábula esópica anônima: uma contribuição aos atos de fala** (Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP). Araraquara. 1989, p.47

unesp

voltar a acontecer outras vezes". Assim, "a fábula é um exemplo, que mostra um acontecimento do passado como protótipo de algo que pode repetir-se em qualquer momento"[9]. Dessa maneira, a fábula poderia atuar como advertência, crítica ou ensinamento.

A influência oriental na origem das fábulas ficou patente ao diferenciar fábula-isolada ou fábula-exemplo (fábulas que compõem uma antologia) das fábulas de situação que terminam com o comentário da vítima ou uma testemunha. Tais comentários provocam outras situações e assim sucessivamente, compondo o que Vargas chama de "estrutura em encaixes". Adrados supõe que "na Idade Média latina, não se pôde passar da fábula isolada, solta, ao relato completo, no qual a fábula é narrada como instrução e contém outra fábula para exemplificação, sem um conhecimento prévio desse procedimento na fábula oriental".

Segundo ele, a fábula indiana chegou ao Ocidente através de Bizâncio, "ponto de contato entre a literatura indiana, traduzida para o árabe, e a Europa, pois já no século IX existiam em Bizâncio fábulas isoladas derivadas das indianas"[10].

Refere-se então à obra **Ecbasis Captivi** (1039 - 1046) classificada como epopéia de animais, onde ocorre esse procedimento de "encaixes". Segundo Adrados, esse tipo de composição é de origem mesopotâmica e se tornou conhecido graças ao Ahikar, uma novela assíria que teria influenciado a fábula grega em época arcaica e posteriormente na época bizantina, e que depois chegou a atingir a Índia e a Grécia.

Adrados ainda afirma que existe um fragmento aramaico do século V a.C., que foi encontrado em Elefantina, Egito. Há

9 Id, Ibid. p.23
10 VARGAS, Maria Valíria Aderson de Mello Op.Cit., p.68

também, segundo ele, influências do Ahikar na Grécia (onde o fragmento citado foi traduzido por Demócrito de Falera, o mesmo que "montou" a primeira coleção de fábulas esópicas) e na Índia, na criação do "Tantrãkhyãyika", um tratado de conduta formado por narrativas instrutivas, escrito em sânscrito, originário da Kaçmira. Este tratado é predecessor do **Pãncatantra**, uma coleção indiana que data aproximadamente do século I ao VI d.C.. De autoria incerta, a obra compõe-se de narrativas e personagens que se encontram em textos de diferentes períodos da literatura sânscrita do período épico (IV - I a.C.) ao período clássico (III - VII d.C.). Compõem-se ainda de normas dos códigos de leis e comportamento, citados no Arthaçãstra (III a.C.) e do Mañavadharmaçãstra (I a.C.) e de máximas presentes nas obras de poetas como Bharthrhari (VII d.C.)

Um novo dado ainda, segundo Dezotti, foi acrescentado a essa questão, graças à decifração da escrita cuneiforme, no início deste século. Ela possibilitou conhecer alguns textos sumerianos datados, no mínimo, do século XVIII a.C., que continham narrativas com personagens animais antropomorfizados, semelhantes às fábulas gregas e indianas. Tal fato reafirma a idéia de que a fábula grega não era autóctone e nem mesmo originária da Índia; e ainda, que essas duas vertentes derivariam de uma mesma fonte comum não ariana.

A constituição da fábula como gênero autônomo, desvinculado de situações discursivas particulares, inicia-se com o advento da prosa como expressão literária entre os gregos, no século VI a.C.. Esse processo coincide com a chegada de Esopo na Grécia e ajuda a explicar, segundo Dezotti, a idéia tão divulgada de que ele seria o inventor desse gênero literário. Para Nøjgaard, a fama de Esopo está mais

relacionada à história da fábula do que propriamente com a sua invenção. Esopo, assim, seria um contador de fábulas orientais que teria contribuído para o enriquecimento do repertório da fábula grega ao divulgar na região de Atenas uma série de textos fabulares que ele teria recolhido fora da Grécia, em regiões da Ásia Menor, talvez Trácia ou Frígia, supostamente sua terra natal. Os antigos se referem a Esopo como "logopóios", isto é, um criador ou contador de histórias em prosa, daí o considerarem o "pai da fábula".

A influência das fábulas orientais sobre o Ocidente é constatada até por autores como Joseph Bédier, adepto da teoria antropológica, citada anteriormente. Autor da conhecida obra "Les Fabliaux"(1ª edição 1893), Bédier trata da questão da origem dos contos cômicos da Idade Média, que segundo ele, não pode ser desvinculada da origem dos contos em geral. Ressalta ele "a universalidade do contar histórias e de certos temas que aparecem em diversas civilizações independentes de influências"[11]. Mesmo assim, ele admitiu a existência dos contos populares orientais na Europa, antes mesmo da presença dos árabes no continente e das Cruzadas, ressaltando também a influência de Bizâncio, uma das formas de contato entre Ocidente e Oriente.

Devido a esta variedade de teorias envolvendo questões relacionadas à fábula, é que o alemão Nøjgaard observa que é "improdutivo falar de um gênero geralmente chamado fábula". Se fosse possível estabelecer "uma categoria que compreendesse a maior parte dos textos que foram comumente chamadas fábulas, da Antigüidade até os nossos dias, seria preciso limitar-se a dar a essa categoria o sentido vago de contos animais alegóricos"[12].

---

11 VARGAS, Maria Valiria Aderson de Mello **Op.Cit.**, p.62
12 DEZOTTI, Maria Celeste **Op.Cit.**, p.24/25

Mas tal caracterização implicaria em certos equívocos, como por exemplo, ignorar as diferenças que existem entre os contos de Andersen e os de Fedro. Assim, Nøjgaard acaba por constatar que um gênero geral chamado fábula não existe. Para ele, este termo só tem sentido quando se refere à fábula antiga. "Só nesse âmbito é que seria possível estabelecer uma categoria bem definida e claramente delimitável de seus gêneros vizinhos, que se mostrará útil para classificar um grande número de textos"[13].

Após examinar as teorias elaboradas sobre a fábula desde a Antigüidade até o século XX, Nøjgaard destaca três palavras-chave sempre presentes nessas teorias: ficção, alegoria e moral, e daí define fábula antiga: "relato ficcional de personagens mecanicamente alegóricas com uma ação moral que se avalia"[14].

Segundo Nøjgaard, um relato é ficcional "se ele apresentar uma ou várias ações, executadas por um ou vários indivíduos". A ficção não existe se o relato apresentar uma "espécie abstrata", por exemplo, pois ela é passível apenas de descrição e não de ação. O poder de ação é condição para que um indivíduo ou indivíduos participem de uma ficção.

Já a alegoria se caracteriza por "dizer outra coisa diferente", através do elemento de ação ficcional. Assim, na fábula, a alegoria estaria configurada nos personagens. Estes seriam alegóricos por representarem outros seres diferentes deles próprios. Esta representação estaria garantida por um mecanismo estrutural próprio deste tipo de relato, que Nøjgaard denomina alegoria mecânica. Esta se constitui quando são atribuídas qualidades e ações aos personagens que eles não possuem na

13 Id, Ibid. p.25
14 Id, Ibid. p.25

unesp

realidade conhecida pelo leitor. É necessário então que toda fábula, por apresentar pelo menos um personagem dotado de uma qualidade impossível - animal que fala, por exemplo - seja interpretada pelo leitor para ganhar determinado sentido.

E finalmente, para Nøjgaard a moral se apresenta como conseqüência de uma ação transladável adicionada ao valor que se pode atribuir a ela. Para ele, um relato só se torna moral se nele ocorrer uma escolha, uma opção. Assim, o personagem da fábula, além de alegórico, deve ser dotado de razão, dotado de vontade e ter a possibilidade de optar. Esta ação, efetuada por "livre e espontânea vontade" pelo personagem, é chamada de ação-opção. "O que na realidade do leitor é conseqüência de uma lei inquebrantável da natureza, na fábula é sempre conseqüência de uma deliberação que poderia ser evitada pelo personagem", esclarece Nøjgaard[15].

Após sua execução, a ação-opção deve ser avaliada. "Opção e avaliação, portanto, é que tornam moral a ação de uma fábula. Na narração, a ação-opção vai ser avaliada pelo sucesso ou pelo fracasso da personagem que opta"[16]. Na fábula, a avaliação sempre refere-se ao fracasso; o caso contrário - avaliação por meio do sucesso - é próprio do conto maravilhoso, gênero diverso da fábula.

Os personagens da fábula atém-se a uma relação de reciprocidade: "uma delas sempre fará uma escolha errada, inadequada, que a tornará mais fraca em relação à outra personagem"[17]. A última escolha será feita pelo personagem mais forte, que visará sempre o mais fraco. Esta última opção, chamada de ação-final, pode ocorrer através de uma ação ou de um enunciado, chamado réplica final. Falar e agir têm a

15 Id, Ibid. p.28
16 Id, Ibid. p.28
17 Id, Ibid. p.29

unesp

mesma função avaliadora, pois segundo Nøjgaard, o mais forte executa a ação final não tanto para a sua satisfação, mas para que ela funcione, na fábula, como avaliação do mais fraco. Na fábula então, a réplica final ou a ação final deve recair nessa avaliação do personagem mais fraco.

Nas fábulas escritas por Lobato, esse processo de ação-opção é confirmado pelos comentários dos personagens lobatianos, que criticam certas atitudes tomadas pelos personagens das fábulas evidenciando o fracasso dos mais fracos. Na fábula "O lobo e o cordeiro"[18], por exemplo, a ação do cordeiro é menosprezada por Emília, que critica sua inércia e falta de esperteza perante o lobo. Demonstra a possibilidade do lobo ser enganado fazendo-o crer na sua disposição (do cordeiro, no caso) em ajudá-lo a saciar a sua fome, pois além de sujar a água "para envenenar três perus recheados", piscaria o olho - como cúmplice - e mostraria onde eles se encontravam.

Lobato assim, também desmistifica o determinismo implícito na fábula em sempre valorizar e justificar a força e ignorar a esperteza, a astúcia, a possibilidade do questionamento e da ruptura de normas e regras estáveis. Ele promove, portanto, uma subversão do universo fabular.

A questão da moralidade na fábula é importante pois não se limita a exaltar as virtudes individuais, mas também se estende a problemas políticos e sociais. La Fontaine, evocando velhas leituras, disse que tanto Platão quanto Sócrates, não deixavam de escutar qualquer fábula, por mais inocente que fosse e mais de uma vez tomaram por base a filosofia das mesmas para chegarem a profundas reflexões, comprazendo-se inclusive nesse jogo. Esse escritor francês trata também da influência moderativa das fábulas ao aludir à suposta invenção delas por escravos,

18 vide p. 172

que salvaram a sua vida ou a sua integridade clamando ao coração de seus donos utilizando-se do exemplo fabulístico. Pelo menos, segundo Guibelalde, em mais de um autor clássico se encontram testemunhos desses eventos[19].

Quando Nøjgaard fala em ação-opção na fábula, ele chama a atenção para a diferença entre os fatos da natureza, geralmente pré-determinados, dos fatos sociais, que decorrem da ação humana, ou ainda, de uma escolha, uma opção feita pelo homem. O fato da avaliação na fábula estar sempre relacionada ao fracasso demonstra o seu intento em normalmente retratar as desigualdades que existem nas relações humanas, principalmente as que envolvem poder. Por isso, a ação final está a cargo do mais forte, mesmo que isso não o satisfaça, para demonstrar a responsabilidade, a conseqüência decorrente da debilidade do mais fraco.

O que Nøjgaard não previa era que um autor - como Lobato - poderia reescrever as fábulas de tal maneira que as desigualdades não deixariam de ser retratadas, mas inseridas num determinado contexto - no caso, do Sítio do Picapau Amarelo - demonstrariam a possibilidade do fraco tornar-se vencedor: pela esperteza, pela astúcia, pela criatividade.

A disputa pelo poder e a submissão dos mais fracos aos mais fortes acompanha o homem desde a sua origem. O tema é bem explorado pelos fabulistas e cada um o atualiza de acordo com o seu cotidiano.

Esopo, um dos fabulistas mais conhecidos e dos que mais exerceu influência sobre esse gênero literário, viveu numa época que não é determinada com exatidão, pois grande parte das informações sobre Esopo são incertas e vagas. Até mesmo a existência de Esopo foi

19 ESOPO e FEDRO. **Op.Cit.**, p.17

unesp

questionada, levando à afirmação de que seria uma invenção dos gregos para dar origem a uma obra anônima, popular e de data incerta.

Críticos da fábula como Perry, Chambry e Nøjgaard preferem acreditar nos antigos, que nunca duvidaram da existência desse fabulista.

Heródoto, historiador do século V a.C. é o primeiro a referir-se a Esopo como figura histórica; seu testemunho é importante por ter vivido na mesma cidade para onde supostamente Esopo tenha sido levado como escravo: Samos; e além disso, Heródoto é praticamente contemporâneo de Esopo, que viveu em meados do século VII ou VI a.C..

A origem de Esopo também é indefinida: fala-se da Trácia, Lídia e Frígia, sendo esta região a mais citada pelos antigos. O mais importante, conforme salienta Dezotti, é definir que sua origem não é grega, mas oriental, de alguma região da Ásia Menor. Região de onde provém, conforme já foi dito, as fábulas que ele divulgou pela Grécia.

A maior parte dos autores afirma que Esopo era escravo, tendo sido libertado pelo seu segundo amo, provavelmente devido à sua sabedoria e à sua conduta. Como homem livre e cidadão de Samos é que ele é mencionado por Aristóteles na sua obra Retórica (II, 20) como orador em uma assembléia na cidade de Samos, defendendo um homem livre semelhante a ele, que estava sendo acusado de crime contra a cidade.

O escravismo para os gregos era uma condição social que impunha distanciamento e até menosprezo por parte de toda sociedade, pois para eles o trabalho manual era degradante. A idéia de trabalho para os gregos está ligada diretamente ao uso rotineiro das mãos em contato com utensílios rudimentares, sem técnica e criatividade. Um trabalho tão simplificado que dispensava qualquer qualificação, além de

unesp

ser monótono e de longa duração. Tanto o exercício político como o filosófico requeriam tempo e atividade mental, e assim eram incompatíveis com o trabalho escravo. E somente ambos (política e filosofia) eram reconhecidos e valorizados pela sociedade grega.

Os escravos estavam destinados a manterem a sociedade grega, enquanto os cidadãos ficavam encarregados das atividades políticas. O exercício da cidadania demandava muito tempo e por isso o cidadão tinha de estar liberado de outras atividades. Aqueles interessados no exercício do saber, em especial os filósofos acreditavam que a contemplação era a principal fonte de contato com a verdade. Tal atividade requer grande disponibilidade de tempo, e assim, também implicava na cassação de toda atividade política ou de trabalho manual.

Apesar da Grécia estar dividida em cidades-estado, cada uma com governo e leis próprias, o escravismo era uma prática adotada por todo território grego. Geralmente, os escravos eram prisioneiros de guerra, ou então, plebeus empobrecidos que não tiveram como pagar suas dívidas a não ser através do seu trabalho.

Os trabalhos exercidos pelos escravos eram variados: se possuíssem educação refinada, tornavam-se professores dos filhos dos patrícios; se possuíssem uma especialização, poderiam tornar-se artesãos, pintores ou mesmo atores; ou ainda, se não dominassem nenhum ofício, trabalhavam nas minas de carvão.

Esses personagens polivalentes representavam a maioria absoluta da população grega na época clássica. Seus antepassados chegaram em massa à Grécia durante a expansão territorial, que teve início no século VIII a.C.. Nos séculos V e IV a.C. eles continuaram a chegar em grande quantidade.

unesp

Esses prisioneiros apresentavam uma enorme variedade racial e cultural: línguas diversas, ofícios artesanais variados, conhecimento da escrita. Isso explica os múltiplos papéis que eles assumiram na sociedade grega.

Contudo, tinham algo em comum: eram propriedade de um patrão, a quem deviam obediência e trabalho por toda a vida; em troca recebiam apenas alimentação e moradia. Não possuíam direito de participação política, apesar de constituírem a maioria dos trabalhadores.

Assim Aristóteles justificava a escravidão: "Devemos investigar se é justo alguém ser escravo ou se, ao contrário, toda a escravidão é antinatural. Não é difícil chegar a uma resposta para essa questão.

Mandar e obedecer são condições inevitáveis. Alguns seres, desde a hora do nascimento, estão destinados a mandar, outros a obedecer. E essa característica dos seres vivos está presente neles como uma decorrência da própria natureza.

São naturalmente escravos aqueles cuja função é usar o corpo como um instrumento de ação e que nada melhor podem fazer além disso. É escravo por natureza quem pertence inteiramente a um senhor, possuindo razão somente para aprender a obedecer.

Na verdade, a utilidade do escravo é semelhante à do animal. Ambos prestam serviços corporais para atender às necessidades da vida.

A natureza faz o corpo do escravo e do homem livre de forma diferente. O escravo tem corpo forte, adaptado naturalmente para a atividade servil. Já o homem livre tem corpo ereto, inadequado ao trabalho braçal, apto porém para a vida do cidadão"[20].

---

20 ARISTÓTELES **Política**. Col. Os Pensadores. SP: Abril Cultural, 1973

unesp

Para Aristóteles, portanto, a escravidão era condição natural e inevitável pois as relações humanas se baseiam em "mandar" e "obedecer". Ora, só manda quem possui poder, quem possui a força, não corporal, mas para persuadir, para exercer a "vida do cidadão". E cidadão para os gregos era um conceito que excluía mulheres, crianças, estrangeiros, escravos e jovens menores de 21 anos. Os cidadãos gregos compunham uma classe muito restrita na sociedade grega, mas eles é que tinham a possibilidade de participação política e assim influenciavam significativamente as mudanças sociais.

O maior valor do escravo estava na sua obediência, pois dessa maneira reconhecia ele a superioridade de seu amo.

Assim como ele, os animais que são representados na fábula por aqueles que sempre obedecem mas que nem sempre, ou quase nunca, saem vitoriosos. E nem poderia ser de outra forma, pois entrariam em contradição com a sociedade que deveria ser justificada.

As lacunas que permanecem quanto ao conhecimento da vida de Esopo se estendem à produção que seria realmente de sua autoria. O termo "esópico" pode estar referido a uma obra sua ou apenas a uma imitação da sua obra, permanecendo indefinido o número de fábulas de sua autoria. Além do que, não podemos esquecer a provável influência oriental sobre suas obras, assim como elas influenciaram escritores de fábulas até a atualidade.

Respeitando a sua influência, nenhum dos que o imitaram, ocultaram a sua imitação e também uma procedência mais direta, como os próprios temas que se repetem.

O primeiro imitador declarado do grego Esopo é Fedro, um escravo romano que viveu no século I da nossa era. Ele imitou

unesp

e até tentou superar, segundo Rubbiani[21] os gregos e foi, também, o primeiro a propor fábulas em versos. Muito ambicioso, quis se equiparar a Esopo. No epílogo do livro segundo ele escreve: "Se o Lácio acolher com favor a minha obra, terá um escritor para contrapor à Grécia" e no prólogo do quarto livro declara que são suas as fábulas, "não de Esopo, mas esópicas, porque Esopo publicou poucas fábulas, e as suas são muitas e no prólogo do quinto diz que ele apresentou suas fábulas como se fossem de Esopo a fim de dar-lhes maior prestígio"[22].

Escravo de Augusto e posteriormente liberto, Fedro se utilizou da fábula como instrumento de denúncia contra a corrupção de seu tempo. Ela foi o meio de expressão encontrado num contexto de tirania e impedimento da palavra e crítica aberta.

O primeiro livro (prólogo e 29 fábulas) foi escrito nos anos seguintes à morte de Augusto. A sucessão de Tibério favoreceu um grupo de delatores e ladrões que submeteu o povo romano, representado ora pelas rãs ("As rãs pedem rei", "As rãs temendo a briga dos touros") que depois de pedir ao sol um rei que não fosse estúpido, receberam em troca uma feroz serpente; ora como asno ("O jumento e o velho") que ao trocar de dono, não aliviou a sua carga. A moral desta fábula, já no seu início não deixa dúvidas:

> "Na mudança de governo
> dos cidadãos
> os pobres (não) mudam nada
> exceto o nome do senhor (do amo)"[23]

---

21 RUBBIANI, Ferrucio Introdução de FEDRO. **Fábulas**. SP. Livraria Humberto Ghiggino, 1944, p.08
22 Id, Ibid. p.09
23 Vide p. 113, 114, 115.

Enquanto os mais fortes (patrícios) oprimiam os mais fracos (plebeus), o lobo buscava a todo custo pretexto para devorar o cordeiro; o leão (em "A vaca, a ovelha, a cabra e o leão") formando sociedade com outros animais, ao fim fez de cada um sua presa. Moral da história: "A sociedade com o poderoso nunca é fiel"[24].

O segundo livro (prólogo, 8 fábulas e epílogo), escrito logo depois, reflete as condições em que caiu Roma durante o retiro de Tibério em Capri (26-29 d.C.). Seu ministro favorito, Sejano, administrava o Estado despoticamente; a modéstia não era bem vista, os ambiciosos se enriqueciam. Fedro, influenciado pela situação, divulga uma anedota envolvendo Tibério: este, percebendo que um porteiro seu se fazia de atarefado cada vez que ele passava, chamou-o não para premiá-lo, mas para fazê-lo entender que Tibério não era homem que se deixasse enganar por uma atividade fictícia. Este relato custou a Fedro um processo, provavelmente desencadeado pelo próprio Sejano. A decaída de Sejano e a morte de Tibério melhoraram as condições de Fedro, que dedicou seu terceiro livro (prólogo, 18 fábulas e epílogo) a quem provavelmente o absolveu do processo e do qual tornou-se grande amigo: Eutico, um dos favoritos de Calígula. Os dois livros escritos posteriormente possuem histórias bem diferentes dos anteriores; os animais falantes dão lugar a anedotas relacionadas ao caráter histórico ou à contemporaneidade.

A fabulística de Fedro não nasce dos precedentes romanos, nos quais a fábula era considerada como uma subespécie da sátira, mas uma reelaboração dos feitos de Esopo. Fedro reconheceu em si algo de seu predecessor, por sua comum origem estrangeira e servil, pelas condições políticas e falta de liberdade de pensamento dos tempos vividos.

---

24 Vide p. 111.

O esquema de Esopo foi primeiro o pretexto e o fim para "poetizar moralizando", mas com o tempo, já mais atrevido, Fedro renunciou ao modelo, reelaborando-o cada vez mais livremente até reduzi-lo a uma máscara por baixo da qual disfarçava-se como queria. Todo seu jogo consistiu em tomar conceitos e juízos que poderiam prejudicá-lo se os expressasse em seu próprio nome, e que podiam ser aproveitados se os referisse a outras épocas e personagens. Operando pela abstração num campo intelectualmente constituído por ficções desconcertantes e representado com a mais irreal das formas narrativas, criou uma nova maneira de se reconhecer a humanidade, através de hipérboles e metáforas das representações animais.

Fedro procede, segundo Vargas, citando Schaeffer, a um trabalho genérico hipertextual, pois parte de um determinado texto e o transforma; a partir da maneira de narrar de Esopo, Fedro cria novas narrativas, que passam a fazer parte do conjunto das fábulas esópicas, e não "de Esopo". "Trata-se, então, de um trabalho de legitimação genérica"[25].

La Fontaine, outro assumido "herdeiro" de Esopo, também escreveu fábulas que disfarçavam ferozes críticas políticas. O que ele escreveu sobre Esopo aplica-se perfeitamente a si próprio: "A leitura de suas obras espalha na alma, sem que se sinta, as sementes da Virtude, ensinando-nos a nos conhecer sem que disto nos apercebamos, crendo até que estejamos fazendo outra coisa inteiramente diversa"[26].

Além de Esopo, La Fontaine se inspirou também, conforme bem demonstra Vargas, em fábulas de origem indiana, através

25 VARGAS, Maria Valíria Aderson de Mello **Op.Cit.**, p.229
26 AUGUSTO, Sérgio **O poeta das fábulas**, Suplemento Mais!, Jornal "A Folha de São Paulo". 09/04/1995, p.07

de obras como o "Livre des Lumières"[27]. Tal fato é atestado pelo próprio La Fontaine, comprovando a já citada influência oriental sobre este gênero literário.

O século de La Fontaine (1621-1695), chamado de "grand siècle" desenvolveu-se todo ao redor do chamado Rei Sol, Luís XIV. Este rei francês patrocinou um florescimento extraordinário das artes: teatro, música, dança, arquitetura, pintura e paisagismo. Com uma forte "tendência" megalomaníaca, impunha apenas uma condição: que ele fosse o ator e espectador número um de todos os espetáculos. Assim, todos os artistas dependiam das boas graças do rei para sobreviver.

La Fontaine, ainda jovem, passou por uma experiência que marcou não só sua vida, como sua obra também. Ele era um dos artistas protegidos por Fouquet, então ministro das Finanças. Mas Fouquet foi destituído de seu cargo e de todos os seus pertences pelo Rei e assim La Fontaine ficou afastado um certo tempo de Versalhes; mas continuou sendo "protegido" e amparado, dessa vez, por grandes damas da corte.

Chegou a escrever: "Defino a corte como um lugar onde as pessoas, tristes, alegres, dispostas a tudo, a tudo indiferentes, são aquilo que mais agrada ao príncipe ou, se não o podem ser, tratam ao menos de o parecer. Povo camaleão, povo macaco do dono, dir-se-ia que um espírito anima mil corpos. É aí que as pessoas são simples mecanismos". E ainda: "Divirtam-se os reis com sonhos, bajulem-nos, ofereçam-lhe amáveis mentiras. Por maior que seja a indignação que encha seus corações, eles morderão a isca, e vocês serão seus amigos". Esta crítica tão dura só pôde ser publicada porque faz parte de uma fábula

27 VARGAS, Maria Valiria Aderson de Mello **Op.Cit.**, p.71

("As exéquias da leoa")[28] e assim, disfarçadamente satirizou os próprios leitores da época. Eles não conseguiam perceber sua imagem nas fábulas, que era como um espelho, pois seus reflexos distorciam-se em animais, tão inofensivos aparentemente.

O fundamental das fábulas nem o Rei Sol percebeu. La Fontaine era hostil ao tipo de monarquia vigente na Europa e principalmente na França de seu tempo. Ele desejava uma monarquia descentralizada e desburocratizada, sem guerras de espécie alguma. Por isso, o tema mais freqüente em suas fábulas é a paz, mesmo entre animais tradicionalmente rivais.

La Fontaine tornou-se célebre, também, porque todas as características da arte de seu século se encontram em suas fábulas: "a obediência à regra maior, que era a de agradar ao público; a análise aguda e pessimista dos comportamentos humanos; a moral baseada na prática social e no equilíbrio pessoal"[29].

Já no nosso século, quando em 1921, Monteiro Lobato publicou suas primeiras fábulas - "Fábulas de Narizinho" - que foram posteriormente aumentadas e reeditadas em 1922, 1929 e 1934, o contexto era bem diferente.

A literatura infantil, no Brasil - pois as fábulas lobatianas se enquadram nesse gênero - nasce no final do século XIX. Antes disso, a circulação de livros infantis era precária e irregular, representada principalmente por edições portuguesas. Após a proclamação da República, em 1889, o Brasil era um país em processo de modernização, cujo crescimento e diversificação da população urbana vai se transformar em virtual público consumidor de livros infantis e

---

28 Vide p. 136.

29 PERRONE-MOYSÉS, Leyla **A borboleta do parnaso**, Suplemento Mais!, Jornal "A Folha de São Paulo". São Paulo, 09/04/1995, p.08

unesp

escolares: dois gêneros literários em via de fortalecimento graças aos intelectuais, políticos e educadores da época.

Porém, se o projeto de modernização sócio-cultural impingido ao Brasil na transição do século XIX para o XX viabilizam o surgimento dessa literatura infantil, a permanência de certas estruturas sociais anacrônicas e a superficialidade das alterações promovidas em torno do progresso explicam o caráter pouco inovador que a maioria das obras adota.

As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro haviam crescido e se modernizado, devido à cafeicultura e industrialização. Em menor escala, cidades como Belém, Manaus e Salvador também tiveram um rápido crescimento, devido à exploração da borracha, no Norte, e do cacau, na Bahia.

No entanto, esse crescimento não correspondeu a uma distribuição mais justa da renda nacional. Nas grandes cidades, as favelas e os cortiços proliferaram ao lado das mansões dos novos ricos, cafeicultores, industriais e comerciantes paulistas e cariocas. Nas demais regiões brasileiras, principalmente Nordeste, a miséria econômica persistia devido à permanência do mandonismo, do "coronelismo" e à exploração ou expulsão dos camponeses pela entrada de empresas estrangeiras no país.

A década de 20 será marcada por um intenso movimento reinvidicatório, principalmente da classe média urbana que não tinha ainda uma participação política e social condizente com seus desejos e necessidades. De fato, movimentos como a Semana da Arte Moderna, a Revolta do Forte de Copacabana (ambos em 1922), a Rebelião Tenentista de 1924 e a Coluna Prestes foram manifestações que

unesp

denunciavam a insatisfação da sociedade brasileira com um "modelo" político e social que permanecia atado a hegemonia cafeicultora. A Revolução de 1930 foi o ponto de convergência dessas manifestações e selou definitivamente a participação de novas classes sociais - como as camadas médias - nas decisões políticas do país.

No ano de 1916, Lobato em uma correspondência a Godofredo Rangel[30] comenta a vontade de "vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades"; e ainda a necessidade de escrever alguma "coisa para crianças", pois "é de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos".

Acompanhando esse movimento de modernização que assolava o país, Lobato também desejava modernizar velhas estruturas, antigos gêneros literários, no intuito de adequá-las ao universo infantil brasileiro.

Ele pretendia transportar certos elementos das fábulas escritas por Esopo e La Fontaine para o cenário nacional, a fim de atualizá-las para o público infantil brasileiro do século XX. Para isso, altera a forma: escreve em prosa, com maior dinamismo, mais detalhes, provocadora de uma expectativa crescente no leitor; chega até a operar uma nacionalização da linguagem ao modificar; por exemplo, o nome dos personagens das fábulas. Exemplo disso é a fábula "O brâmane e a escudela de farinha", componente da obra **Hitopadeça** (livro IV)[31] que em La Fontaine é transformada na história da leiteira Perrete e seu pote de leite e que Monteiro Lobato, por sua vez, a reconstrói como a história da

30 LOBATO, Monteiro **Cartas escolhidas**. SP: Ed.Brasiliense, 1972 (Lit.Geral. Obras Completas, T. 1, v. 16) p.242

31 Hitopadeça é o nome de uma compilação de fábulas posterior ao Pañcatantra, datado aproximadamente do século X d.C. Vide ANEXO p. 108.

menina Laurinha e sua lata de leite[32]. Os personagens lobatianos (Dona Benta, Narizinho, Emília, etc...) intervém ao final desta fábula de forma a questionar o código comportamental apresentado pela mesma; nesse caso especificamente, Dona Benta observa que é necessário que Laurinha tropece para que tenhamos a moralidade da fábula. Novamente Lobato confirma o determinismo que acompanha as fábulas expressa na moralidade, que entretanto, não deixam também de satirizar o comportamento humano e a sociedade dos homens.

Por isso ao inserir as fábulas no cenário do Sítio do Picapau Amarelo, local em que torna viável suas idéias modernizadoras para o Brasil. elas são criticadas, discutidas, reformuladas: no cenário ideal os seus personagens, aproveitando-se das fábulas, discutiam o Brasil-real e propunham um novo Brasil, o Brasil-ideal.

Podemos assim perceber que cada leitura efetuada provoca uma nova produção que em conjunto, demonstram múltiplas maneiras de leitura de mundo e conseqüente atualização de um gênero literário. Essa atualização contudo não se prende à determinada manifestação artística, mas à atuação total do homem enquanto ser social e histórico, que deve estar sempre atento para as mudanças possíveis e passíveis a que ele tem direito.

32 Vide p. 134 e 158.

"Quantos leitores, tantas as sentenças".[1]

---

1 de MIRANDA, Sá **Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.** Lisboa: Março de 1986, n° 6. p. 27.

CAPÍTULO III: Forma e conteúdo como índices atualizadores da fábula em Esopo, Fedro, La Fontaine e Lobato

A fábula é um modo universal de construção discursiva. Independente da sua origem, das influências recebidas pelas várias regiões por onde passou ou mesmo das diferenças quanto à estruturação do texto e temas e figuras relacionadas, as semelhanças permanecem. Pois as diferenças encontradas são determinadas por fatores culturais. E devido ao modo do funcionamento delas, tornaram-se representantes de uma mesma prática discursiva.

Para Dezotti, "a fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa"[1]. Nela o narrar passa a ser o meio de expressão do dizer. Este narrar relaciona-se a certos atos de fala como: demonstrar, recomendar, aconselhar, etc... Devido a essa simplicidade na sua forma, o gênero tornou-se tão popular e resistiu tão bem através dos tempos. Graças à maleabilidade da sua forma ela pôde incorporar novos repertórios narrativos e ajustar-se às visões do mundo de diferentes épocas.

Todo falante tem competência para dizer uma narrativa. Para "criar" uma fábula a partir de uma narrativa, basta configurá-la como um discurso alegórico, relacionando o seu contexto de

1 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Coord.) **A tradição da fábula**. Coleção TEXTOS, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Lingüística, UNESP. Araraquara, 1991, p.12

enunciação com um determinado significado. Essa vinculação obriga o ouvinte a ir além da mera compreensão e levá-lo a interpretação do texto, à busca de significados para essa relação. O próprio enunciador da fábula realiza esse trabalho quando fornece uma moral para a narrativa. Mas também existe a possibilidade da narrativa ficar sem moral, obrigando o ouvinte a descobri-la através de índices textuais situacionais. A fábula então torna-se um enigma. Não sem razão, os antigos gregos, antes de nomearem a fábula de "mythos", denominaram-na "ainos"[2], um cognato de "aínigma" ("palavra velada"), expressando a sua condição alegórica, exigindo um esforço interpretativo. Mesmo a fábula esópica chegou a ser nomeada na Antigüidade de "Aisopeion aínigma" (enigma esópico).

A prática da fábula era bastante comum, conforme bem demonstra antigos textos da literatura grega. Obras como a **Ilíada** e a **Odisséia** de Homero, **Os Trabalhos e os Dias**, de Hesíodo e até a **História**, de Heródoto, segundo Dezotti, contém fábulas aplicadas a uma situação particular. Os diversos personagens utilizam-se dessas narrativas que "são interpretadas de acordo com orientações apontadas na própria instância de enumeração"[3].

A fábula não foi escrita em seus primórdios sob a forma de versos. Ao contrário, a fábula é, por natureza, um gênero prosaico, originário da prosa, da fala cotidiana. As fábulas foram transformadas em versos para se submeterem às características formais dos diversos gêneros literários que as utiliza, como a épica, poesia didática, comédia, etc..

---

2 "Mythos": palavra expressa, discurso, fábula. Conforme dicionário e também, segundo Aristóteles é uma narrativa inventada.

3 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **Op.Cit.**, p.12

unesp

Conforme já foi dito anteriormente, a fábula se constitui como gênero autônomo apenas no século VII a.C., com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária.

Nos séculos seguintes, especialmente V e IV a.C., a fábula torna-se extremamente popular entre os gregos. Ela passou a exercer um fascínio tão grande, que inspirou Esopo a escrever a fábula "O orador Demades"[4]. O texto denuncia o interesse dos atenienses apenas pelos "afazeres prazerosos", ou seja, apenas pelo enredo narrado pelos oradores, em detrimento de qualquer assunto sério que estivesse relacionado à administração da cidade.

Os retores gregos foram grandes estudiosos da fábula, pois viam nela um ótimo exercício para desenvolver a competência argumentativa dos futuros oradores. Aristóteles, em sua obra **Retórica**, trata da fábula como um componente da arte retórica, arte que torna os homens competentes para "questionar ou sustentar uma tese, defender-se ou acusar"[5]. A fábula, assim, tinha um efeito demonstrativo e posteriormente perlocutório.

A função da arte retórica é descobrir meios de persuasão para cada assunto. Tal função necessita de provas, que podem ser técnicas ou não-técnicas. As provas não-técnicas são representados por testemunhos, escritos e confissões, enquanto que as técnicas dependem da arte do orador, que as inventa. Esta, por sua vez, subdivide-se em três espécies: 1) as que dependem do caráter do orador; 2) as que dependem da disposição do ouvinte e 3) as que dependem do próprio discurso, "porque ele demonstra ou parece demonstrar"[6].

---

4 Vide p. 103.

5 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos de fábula"**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP. Araraquara: 1988, p.08

6 Id, Ibid. p.09

As duas provas que podem ser utilizadas para tal demonstração citadas na Retórica são o exemplo retórico (forma de indução oratória) e o entimema. "Exemplo e entimema são, segundo Aristóteles, os dois únicos meios de produzir persuasão de que dispõe o orador"[7].

Distingue ainda dois tipos de exemplo: o que se refere a fatos passados e o que é inventado pelo orador, que são as parábolas e as fábulas. Sem caracterizar estas formas, ele apenas fornece exemplos de cada uma; assim, considera os discursos socráticos como parábolas, enquanto o discurso de Esopo seria exemplo de fábula.

Enquanto Aristóteles "nomeava parábola uma prova construída em fatos virtuais, a fábula, ao contrário, compõe uma narrativa de fatos apresentados como reais, ocorridos"[8].

Além disso seu texto divide-se em duas partes: uma narrativa inventada e a sua aplicação a uma determinada situação real.

Longe de ser mero passatempo ou meio de diversão, a fábula era, para o orador, uma das técnicas utilizadas para persuadir seus ouvintes sobre determinado assunto. Ela tinha portanto, ao lado da parábola, uma função específica, a de persuasão.

Posteriormente, os manuais de retórica insistiram na importância da fábula como meio estilístico para o orador já formado. Diferenciaram, ainda, fábula de exemplo histórico, que se baseava em fatos ocorridos.

Teon, um dos retores do século I ou II d.C., teria definido fábula da seguinte maneira: "fábula é um discurso mentiroso que retrata uma verdade"[9]. Maria Celeste Dezotti chama a atenção para o fato

---

7 Id, Ibid. p.09
8 Id, Ibid. p.10
9 Id, Ibid. p.12

unesp

de Teon entender fábula por um discurso seguido de outro discurso. Fábula, então, é a seqüência de um "discurso mentiroso" e um "discurso verdadeiro", sendo o primeiro imagem do segundo.

Nesta definição, fábula e discurso correspondem aos termos mythos e logos, respectivamente. Isso significa que nesta época o termo mythos já se fixara como a denominação do gênero fábula por extensão; e, além disso, a fábula também já era considerada um tipo de discurso, pois em sua definição, logos é usado como hiperônimo de mythos. "Ao nomearem o gênero com o termo mythos, os antigos nada mais faziam do que registrar, no rótulo do gênero, a característica peculiar desse tipo de discurso: o uso de narrativas"[10].

Quando as fábulas passaram a ser destacadas do seu contexto original, muitas narrativas perderam o seu caráter alegórico, conferindo a elas uma enunciação. A fim de resgatar o esquema discursivo que a instituíra como fábulas, foram criadas as moralidades, incluídas sob a forma de promítios ou epimítios[11]. Alguns autores dão preferência ao uso de promítios, incluindo as moralidades no início da fábula, como é o caso de Fedro. Já Esopo inclui as moralidades no final da fábula, acompanhando a preferência dos gregos em usar os epimítios em suas fábulas.

Para La Fontaine, a moralidade era a alma da fábula. Apesar disso, contrariando a presença constante das moralidades em Esopo e Fedro, ele as dispensou "nos caminhos em que ela não pode penetrar com graça e onde é fácil ao leitor supri-la". Isso porque, segundo

---

10 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Coord.) **A tradução da fábula**. Coleção TEXTOS, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Lingüística, UNESP. Araraquara: 1991, p.14. "logos": palavra, estudo, tratado.

11 Promítio: termo utilizado pelos gregos, quando a moralidade era colocada antes do texto narrativo. Epimítio: termo utlizado pelos gregos, quando a moralidade era colocada depois do texto narrativo

ele, "na França, só se considera o que agrada: é a grande regra e por assim dizer a única"[12].

Conforme dito anteriormente, a fábula foi escrita originalmente em forma de prosa; mas La Fontaine transformou as fábulas esópicas e indianas em versos. Esse fato demonstra também sua originalidade, que estava na maneira de dizer, na forma utilizada, para reescrever essas fábulas. Segundo Perrone-Moysés, "La Fontaine manejava a língua e a versificação com uma liberdade e uma facilidade que só se conseguem com muito talento e trabalho"[13]. Para ela, o melhor das fábulas de La Fontaine são os efeitos de concisão, de sugestão visual e de surpresa vocabular ou métrica. Os efeitos marcantes ficam a cargo dos múltiplos registros discursivos e dos tipos de verso utilizados, como o verso variado, precursor do verso livre. Apesar da afirmação de La Fontaine, sobre a importância da moral na fábula, para Perrone-Moysés ela pode até ser esquecida nesse autor; mas os seus personagens e falas ficam na memória devido ao uso das palavras certas, feito pelo autor. Como exemplo, cita os versos de "A leiteira e a bilha de leite"[14], que são saltitantes como o personagem da história, e leves e curtos como sua roupa de verão; ou ainda o canto da cigarra, representado pela onomatopéia "ayant chanté tout l'été" (tendo cantado o verão todo). Exatamente graças à sua forma artística, e não pelo seu conteúdo científico ou moral, é que suas fábulas, segundo Perrone-Moysés continuam a ser tão apropriadas ainda hoje.

O valor maior de La Fontaine recairia então sobre a nova forma que deu à fábula; a atualização sofrida pela fábula em La

---

12 LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine** - T. 1. São Paulo: Edigraf, s.d., p.21.

13 PERRONE-MOYSÉS, Leila "A borboleta do parnaso" in **Suplemento MAIS!**, Jornal "Folha de São Paulo". 09/04/1995, p. 08.

14 Vide p. 134.

Fontaine ocorreu muito mais graças às mudanças formais, ao cuidado com o uso das palavras e seus efeitos do que ao seu conteúdo.

Realmente, La Fontaine não promoveu nenhuma alteração no conteúdo das fábulas que reescreveu. Neste sentido, ele foi mais um seguidor de Esopo e Fedro.

Lobato, ao contrário, modificou não só a forma, mas em algumas vezes também o conteúdo. Ele não se utilizou de promítios; suas fábulas contêm epimítios ou, como em La Fontaine, carecem tanto de uma como de outra forma.

La Fontaine não se utilizava, em alguns casos da moralidade, por uma questão formal, para tornar o texto mais agradável à audição. Já, em Lobato, a moralidade muitas vezes é dispensada, porque os personagens lobatianos, ao comentar a fábula que ouviram, dão condições ao leitor para interpretar e refletir sobre a mesma. Assim, Lobato delega ao leitor a tarefa de interpretação e reflexão sobre muitas questões que são apenas colocadas pelas fábulas e pelos personagens lobatianos, mas que carecem de uma solução final, de uma resposta acabada, de uma afirmação categórica. Os comentários chegam ao fim de uma tal maneira que deixam uma abertura para o leitor, incomodando-o e o instigando a continuar a pensar sobre o que foi dito.

Neste processo, Lobato faz referências a acontecimentos já passados, vividos pelos próprios personagens, utilizando-se da intertextualidade como recurso técnico. É o caso da fábula "A menina do leite"[15], em que o personagem Emília relembra a visita feita pelos personagens ao País das Fábulas, onde encontraram Laurinha, o personagem da fábula; só que nessa visita, Laurinha não derrubou o pote de leite, pois havia-o colocado "numa lata de metal bem

15 Vide p. 158.

fechada". E Narizinho ainda declara que, por não derramar o leite, deixou a "fábula errada".

Esse comentário dá a entender que o personagem tem a possibilidade de modificar a história da qual participa como se pudesse amadurecer, crescer dentro da mesma. Ao que Dona Benta logo retruca, lembrando da necessidade de Laurinha derramar o leite para termos uma moralidade, pois esta é a lição, a moral da história.

Lobato joga incessantemente com o prazer e o dever, o lúdico e o racional, o faz-de-conta e o real. A seriedade do que deve ser dito, do que ele precisa expressar não impede a presença e a intervenção do inesperado, de elementos que coloquem em risco a estabilidade aguardada. Como na fábula "O útil e o belo"[16], em que Emília acredita e opta pela união do útil e do belo, pois um não precisa necessariamente desprezar o outro: "Útil e belo ao mesmo tempo. Por que é que uma coisa útil deve ser feia? Não há razão".

Tendo uma moral, a fábula é vista como um discurso persuasivo, produto de um locutor (falante/autor) dirigido a um alocutário (ouvinte/leitor) também por estudos mais recentes. Para Suleiman, por exemplo, o locutor pretende, através da enunciação da fábula, uma ação que vai além do simples narrar. Segundo esta autora, um gênero literário é comparável a um ato de fala, composto pela dimensão ilocutória, isto é, a intenção manifesta de quem o produz (locutor) e a dimensão perlocutória, isto é, o efeito que este ato de fala produz sobre os ouvintes ou leitores (alocutário).

Preocupada com o que chama de "roman à thése", traduzido por Maria Valíria Aderson de Mello Vargas como romance "realista", esta autora procura "descobrir por que índices um romance se

16 Vide p.162.

revela ao leitor portador de um ensinamento doutrinário"[17]. Estabelece então uma relação do "roman à thése" com o exemplo, já que ambos tem uma mesma força ilocutória, ou seja, em ambos existe a intenção de persuadir alguém de uma verdade essencial e de modificar eventualmente seu comportamento, através da narração de uma história. Esta força ilocutória, na demonstração de uma verdade, produziria um efeito perlocutório, a persuasão em alguém dessa verdade.

Em seu trabalho, Suleiman compara o funcionamento da parábola evangélica como exemplo religioso ou moral - e seu homólogo "mundano"- à fábula, especificamente, à de La Fontaine. Desta análise, conclui que todo texto parabólico (e por analogia, da fábula) se articula em três níveis: nível narrativo, referente à apresentação de uma história; nível interpretativo, onde se comenta a história para resgatar seu sentido e nível pragmático, que faz derivar do sentido resgatado uma regra de ação, que torna-se uma injunção endereçada ao leitor/ouvinte do texto.

No caso da fábula, a moralidade está expressa, na maioria das vezes, segundo esta colocação, pelo nível interpretativo e/ou pelo nível pragmático. Comparando essa colocação com o discurso metalingüístico apontado por Dias Lima[18] como essencial para entender o processo de atualização da fábula, podemos afirmar que o nível interpretativo seria equivalente ao discurso metalingüístico (que orienta a interpretação) enquanto que o nível pragmático corresponderia ao texto moral (aquele que expressa a interpretação). Nas fábulas esópicas, por exemplo, esse discurso metalingüístico se faz presente através de expressões variadas, como "ho logos deloi" (o discurso mostra), "ho

17 VARGAS, Maria Valiria Aderson de Mello **Do Pañcatantra a La Fontaine: Tradição e Permanência da Fábula**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1990, p.17

18 LIMA, Alceu Dias "A forma da fábula", **Significação**, n° 4. Araraquara, 1984, p.60-69

mythos deloi" (a fábula mostra), "ho logos eukairos" (o discurso é oportuno), etc.. Dezotti demonstra isso através do epimítio da fábula "O lobo e o cordeiro"[19]:

"O discurso mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma justa defesa prevalece".

A parte grifada corresponde ao discurso metalingüístico, segundo Dias Lima, e ao nível interpretativo, segundo Suleiman. O restante da oração, constitui o texto moral, que é uma expressão da interpretação da narrativa; corresponde portanto, ao nível pragmático, citado por Suleiman.

O modelo discursivo da parábola nunca abrange os três níveis. Suleiman constata que a parábola pode restringir-se ao primeiro nível, permanecendo implícito ora o discurso interpretativo, ora o pragmático. Em ambos os casos, é necessário que o leitor/ouvinte preencha o espaço vazio deixado pelo locutor. Para tanto é necessário que o destinatário ou leitor tenham certa competência para contextualizar o texto no conjunto das parábolas evangélicas. Além de saber observar esses índices contextuais, externos à parábola em si, é necessário que o alocutório considere também os índices internos do enunciado narrativo. Neste caso, quando a parábola se constitui unicamente de enunciado narrativo, sem haver enunciado interpretativo ou pragmático, os próprios personagens produzem enunciados interpretativos, tornando-se assim atores e leitores concomitantemente de sua própria história.

Conclui então que o que fornece a parábola um sentido único é o "fato dela ser interpretada (de modo conseqüente e unívoco) por quem a relata, ou "banhar-se" em um contexto que a investe

19 Vide p. 104.

de algum modo, de intencionalidade"[20]. Assim, na ausência de enunciados interpretativos e pragmáticos, a interpretação de um texto exemplar é possível graças às redundâncias internas do texto narrativo e ao contexto intertextual onde a história se insere.

A diferença essencial entre parábolas e fábulas refere-se apenas ao conteúdo de cada uma delas: enquanto o ensinamento das parábolas, baseia-se numa doutrina absoluta, totalitária, as fábulas fundamentam-se no "saber comum", na sabedoria popular. Quanto à forma, porém, ambas funcionam do mesmo modo. Sendo assim, quando na fábula não ocorre nem enunciado interpretativo nem pragmático, "cabe ao alocutário atualizá-los, através dos índices internos e do contexto intertextual, que neste caso, é representado pelo conjunto de fábulas"[21].

A maioria das fábulas de Esopo e Fedro contém enunciados interpretativos e/ou pragmáticos; em La Fontaine, porém, muitas são as fábulas em que a interpretação está relacionada à ação dos personagens e ao resultado por eles alcançados, como em "O carvalho e o caniço", "Conselho feito pelos ratos", "O gaio enfeitado com penas de pavão", e "O galo e a raposa"[22], devendo o leitor atualizar os discursos interpretativos e pragmáticos.

Lobato então, pode até apresentar, após a narrativa, uma expressão interpretativa, referente ao nível pragmático, conforme a definição de Suleiman. Mas em nenhuma delas dispensou os comentários de seus personagens, que tem papel duplo: são ouvintes das fábulas, como nós leitores, mas também interferem na nossa leitura, pois não deixam de ser personagens também do texto lido. Segundo Vargas, são os

---

20 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula"**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP. Araraquara, 1988, p.39

21 Id, Ibid. p.40

22 Vide p. 126, 128, 132, 144.

unesp

comentários a respeito de cada fábula narrada que aproximam as fábulas lobatianas das fábulas indianas, reunidas no Pañcatantra. Graças a eles, as fábulas se prolongam e "vão se projetar na visão de mundo de cada um dos ouvintes que dá sua opinião sobre a fábula"[23].

Ainda segundo Suleiman, a atualização feita pelo leitor graças aos índices internos e contexto intertextual, só é possível nas chamadas fábulas exemplares que instruem através de uma regra de ação, de uma moral. Segundo Vargas, a fábula exemplar "visa ao sentido único, ao fechamento absoluto e também impõe uma axiologia"[24]. Ela requer uma interpretação unívoca, que demanda uma regra de ação aplicável à vida do leitor ouvinte.

O outro grupo abrange as fábulas não-exemplares, que não comportam regra de ação. Essas fábulas não apresentam discurso pragmático, nem implícito, nem explícito. Sua função não é comunicar valores que possam ser utilizados para formular uma ética, mas simplesmente, descrevem o mundo como ele é. Fábulas como "A cigarra e a formiga" e "O lobo e o cordeiro"[25] aplicam-se nesse caso e apresentam, segundo Suleiman apenas o enunciado narrativo e o interpretativo, limitando-se a ensinar verdades gerais[26].

Mas Lobato "quebrou" essa diferenciação já na primeira fábula que abre a sua seleção, intitulada "A cigarra e as formigas"[27]. Essa fábula contém duas versões, respectivamente "A formiga boa" e "A formiga má", por isso o uso do plural no título da mesma. A conhecida versão da cigarra que é desprezada pela formiga,

---

23 APUD VARGAS, Maria Valiria Aderson de Mello **Op.Cit.**, p.101
24 Id, Ibid. p.21
25 Vide p. 104, 106, 110, 120, 122, 146, 172.
26 DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula"**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP. Araraquara, 1988, p.40
27 Vide p. 146.

unesp

quando vai lhe pedir auxílio no início do inverno, Lobato acrescenta outra, em que a formiga não só cuida da cigarra, como elogia e agradece pela música que cantava enquanto ela trabalhava. Ao término das duas versões, a moral também é nova: "Os artistas - poetas, pintores, músicos - são as cigarras da humanidade". Ao contrário de Esopo, Fedro e La Fontaine, que escreveram realmente essa fábula como do tipo não exemplar, realçando apenas a "vadiagem" da cigarra em contraste com o trabalho incessante da formiga e suas "merecidas recompensas" (sofrimento para uma e conforto para outra), Lobato intervém contra uma moralidade que, na verdade, tornou-se moralismo. O conceito "trabalho" neste caso deixa de restringir-se a um simples utilitarismo, ao praticismo, para abranger também a arte e o seu significado perante a sociedade. Lobato, portanto, discorda da visão maniqueísta presente nos demais autores, que relacionavam o trabalho da formiga com o fato dela ser boa, enquanto a cigarra, porque somente cantava, era má.

Também no comentário que acompanha a fábula, Lobato expõe certos conceitos sem deixar de questionar os mesmos: Narizinho afirma que as formigas são animais bondosos e que nunca houve uma formiga má como a da história. Dona Benta então explica que as fábulas contém lições de moral e não de "História Natural", quer dizer, não acompanha certas regras da natureza animal, visto também que nelas os animais falam. E então Emília, geralmente o elemento mais questionador e desestabilizador das histórias, afirma que todos os animais falam, cada um na sua linguagem; "nós é que não entendemos as linguinhas deles". Dona Benta acabou tendo que concordar, acrescentando que então apenas neste caso, nas fábulas, os animais falam a nossa língua.

unesp

Dessa maneira, uma não contradisse a outra, mas o importante, é que Emília, acrescentou um dado diferenciador nessa questão.

As mudanças de forma sofridas pela fábula demonstram claramente como o gênero se atualizou desde a antiguidade até o século XX, e deixa antever também a sua importância nesse processo. Na Antigüidade, Esopo e Fedro tiveram uma forma muito semelhante de escrever, variando apenas o uso do epimítio e do promítio. O público alvo, em ambos os casos, era composto por adultos, muitos inclusive participantes da vida política local, que até poderia executá-las em busca de prazer mas não deixavam também de ser ouvintes das denúncias que Esopo e Fedro faziam. Podemos associar então essas fábulas mais antigas, de Esopo e Fedro especificamente escritas em prosa, com uso de epimítios ou promítios, a um público adulto, ouvinte dos oradores, dos discursos políticos e participantes ativos da vida pública. Já La Fontaine reescreveu essas fábulas em forma de versos e direcionou-as para um público infantil, especialmente para o delfim com objetivo pedagógico. Elas acabam, logicamente, sendo material de leitura dos adultos, mas sua intenção primeira foi voltar-se para as crianças, para instruí-las nos conhecimentos da vida. La Fontaine utilizou-se de versos, conforme já dissemos, pois estava preocupado principalmente em agradar ao público, que nessa época cortejava poesia. Através deles, ele quis dar musicalidade às histórias e torná-las verossímeis não só no conteúdo, mas também através do som, da sua construção vocabular. Não deixou de expor sua insatisfação em relação à sociedade, mas fez questão de inovar na maneira de dizê-la.

Em Lobato essa atualização não envolve apenas forma mas conteúdo também. Em relação à forma, ele não conta a fábula

apenas para nós, leitores "reais", mas para os seus personagens. Assim, as suas fábulas são dirigidas para dois públicos distintos: o primeiro é composto pelos personagens do Sítio do Picapau Amarelo, que comentam e expressam "suas" idéias (na verdade, de Lobato) sobre as fábulas; e o segundo público, composto por todos os leitores reais, que tem acesso tanto à fábula, propriamente dita, como nos comentários dos personagens lobatianos. Portanto, o leitor dessas fábulas se vê envolvido por dois textos, distintos porém complementares, já que um torna-se pretexto para que o outro aconteça.

Dessa maneira, Lobato valorizou sobremaneira a oralidade, característica aliás da fábula na sua origem. Pois Dona Benta conta aos personagens essas fábulas, assim como os antigos e primeiros contadores de fábulas faziam. Para nós, elas são fornecidas através da escrita, mas para os personagens elas se fazem presente através da oralidade.

Em relação ao conteúdo, Lobato também promoveu muitas modificações. Além da introdução e alterações de certas moralidades (como no caso da cigarra e das formigas), da possibilidade de mudança de atitude do personagem (em "A menina do leite"), ele se aproveitou delas para discutir questões variadas, relacionadas ao uso da gramática, aos elementos da natureza, à necessidade de certos princípios para a convivência humana. Lobato atualizou a fábula também através da linguagem, apropriando-a para um público infantil e brasileiro. Relacionou-as de tal modo a fatos vividos pelos personagens ou a elementos e situações conhecidas por eles, que conseqüentemente, provocou uma identificação por parte do público leitor.

Os seus personagens sentiam-se tão "à vontade" em relação às fábulas, que até Dona Benta conta uma fábula de sua própria

autoria: "O cavalo e as mutucas"[28]. E explicou: criou essa fábula observando o seu compadre, que numa visita ao sítio, só matou as mutucas gordas que incomodaram seu cavalo. Com isso, não aliviava o animal em nada, pois as magras o atormentariam ainda mais. Observando uma cena de seu cotidiano, Dona Benta inventou uma fábula, criticando certos benefícios apenas aparentes. Moral da história: a criação da fábula e sua atualização dependem da observação constante, que seus leitores/criadores devem ter em relação ao "mundo" que os cerca.

28 Vide p. 170.

Ter um público não tem importância,

mas leitores, isso é que conta".[1]

---

[1] CABANIS, José **Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.** Lisboa: Março de 1986, nº 6. p. 28.

Capítulo IV: Com-fabulando

A literatura infantil tornou-se um gênero literário digno de divulgação e comercialização na primeira metade do século XVIII. Algumas obras, escritas antes desse período, foram posteriormente indicadas ao público infantil, como as "Fábulas" de La Fontaine (1668) e os "Contos de Mamãe Gansa" de Charles Perrault (1697). A partir desse período durante certo tempo, a literatura infantil destinou-se à preparação intelectual e moral das crianças. Como colaboradora da pedagogia, incorporou certos interesses dos adultos e assim, tornou-se uma importante via de transmissão de normas para os leitores infantis.

Os textos infantis brasileiros, no final do século XIX e começo do século XX, acompanhavam essa tendência inicial. Como na tradição européia, ainda estavam presos à pedagogia e a uma visão conservadora da infância.

Foi com a publicação em 1921 da obra **A menina do Narizinho Arrebitado**, de Monteiro Lobato, que a literatura infantil brasileira sofreu uma significativa alteração. Isto porque Lobato inovou principalmente a questão da participação da criança na narrativa, pois "a história é contada do ponto de vista da criança e, desse modo, antes de ensinar, procura interessar e divertir o leitor"[1].

---

1 FILIPOUSKI, Ana Mariza R. "Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea " in ZILBERMAN, Regina (org.) **Atualidade de Monteiro Lobato** - Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 102

Essa preocupação com o recebedor infantil é a marca do ideal reformador da obra de Lobato, que servirá de base para um novo projeto da literatura infantil brasileira moderna.

Em **Reinações de Narizinho** Lobato chamou a atenção para o desgaste dos velhos contos de fadas. Utilizou a fala de seus personagens para denunciar a inércia das histórias infantis, que permaneciam estáticas, o que transparece na forma narrativa de Dona Carochinha: "Não sei, mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidades. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras".

Pedrinho retruca: "Isto sim, não deixa de me intrigar. Se Polegar fugiu é que a história está embolorada, temos de botar fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia - fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras".[2]. Como veremos adiante, os personagens das fábulas "fogem" das antigas versões através dos comentários dos personagens lobatianos; eles propõem, de forma " virtual", uma nova ação para os personagens fabulares. Lobato escrevia dessa maneira pois, para ele, as crianças não deveriam se limitar a serem tratadas como receptáculos de valores que os adultos lhes desejavam impor; deviam ser consideradas como indivíduos passíveis de questionamentos e reflexões a partir da sua experiência pessoal.

A literatura infantil lobatiana, segundo Filipouski, baseia-em dois pontos principais: uma nova retórica graças à adoção de soluções comunicativas inéditas na lingüística, com o predomínio de uma

---

2 LOBATO, Monteiro **Reinações de Narizinho** - SP : Brasiliense, 1972 (Lit. infantil, Obras completas, série a, v. 1) p. 15

linguagem afetiva, coloquial, espontânea e descontraída; e uma nova ideologia, devido a um conjunto de idéias que forma o texto e que remetem a uma visão crítica do Brasil. Assim "Lobato assume o compromisso de apontar erros às crianças para torná-los possíveis de serem corrigidos; em decorrência, compromete-se com uma nova moral por ele instaurada, que altera os valores tradicionais como liberdade e verdade"[3].

Todas essas modificações instauradas por Lobato evidenciam-se ainda mais ao compararmos certas fábulas reescritas por ele com versões anteriores de Esopo, Fedro e La Fontaine. Podemos acompanhar o processo atualizador sofrido por algumas fábulas e identificar em cada versão a contribuição pessoal de cada autor, culminando com Lobato.

Alguns temas, como a disputa pelo poder e a questão da força, são comuns a todas elas. Também os animais agem segundo seus instintos mas acabam ultrapassando-os para representarem a sociedade humana e fazer com que as fábulas alcancem o seu objetivo moralizador.

Na fábula "O lobo e o cordeiro", por exemplo, escrita por Esopo,[4] o lobo é levado a devorar o carneiro por um motivo que não é explicitado ("desejou devorá-lo por um motivo qualquer bem pensado"). Portanto não fica evidente que ele devora o carneiro para apenas saciar seu apetite, como era de se esperar, sua atitude vai além do seu instinto de sobrevivência, que é deturpado para demonstrar a injustiça da sociedade humana. Esse fato decorre de uma ação intencional, um ato pré-determinado (l.2, l.3) expresso logo no início do "discurso", conforme define-o o próprio Esopo. Ao final, o lobo reconhece a força de

3 FILIPOUSKI , Ana Mariza R. **Op. Cit.** p. 103
4 vide p. 104.

unesp

argumentação do carneiro (l.8, l.9) porém esta é vencida pelo desejo voraz do lobo. A moralidade refere-se à inutilidade da justiça diante daqueles que estão dispostos, que tem a intenção clara de praticar uma injustiça; ela recai portanto sobre um plano virtual e sua função é de advertência. Interessante notar também que a injustiça, apontada pela moralidade, simboliza uma atitude de poder, de força que, no discurso, é incorporado pelo ato do lobo ao devorar o carneiro.

Em Fedro[5], o lobo age porque está com fome, age portanto para garantir a sua sobrevivência (l.3, l.4) e procura um pretexto, uma desculpa para saciar sua necessidade. Ao contrário da versão anterior, nesta o autor deixa explícito o motivo do lobo em querer devorar o carneiro e, durante a conversa que eles têm, o lobo também reconhece a "força da verdade" expressa pelo carneiro e chega a sentir repulsa por ela (l.9). A discussão é interrompida abruptamente quando o lobo devora o carneiro e sua morte é assim classificada de injusta. Como na fábula anterior, a questão central é a prática da injustiça. Porém, nesta "fábula", termo que substitui a palavra "discurso" usado por Esopo, a moral recai sobre a denúncia das pessoas que se utilizam de mentiras, de falsos pretextos, para atingirem os seus objetivos e assim oprimirem os inocentes. Ela se refere, portanto, ao plano real e adquire um tom de denúncia.

Na fábula de La Fontaine[6] a moral já é apresentada logo de início, caracterizando o uso de promítio pelo autor. Destaca-se o uso da força e a moralidade tem valor de lei, de dogma; ela soa como constatação da realidade. Fica evidente que a fábula é estruturada de forma silogística, onde a moral equivale a uma tese, que vai ser

5 vide p. 110.
6 vide p. 122.

comprovada por um exemplo, um dado empírico, uma história a ser narrada. Confirma-se o caráter imutável, único da moral, podendo variar apenas a história utilizada (o "exemplo") para comprová-la.

Nessa história, o lobo está faminto, age portanto para saciar um instinto; mas também está à procura de aventura, que se relaciona a um desejo, ultrapassando sua necessidade instintiva. Logo de início, previne o carneiro que vai ser castigado por sua audácia (l.9); este, por sua vez, o trata respeitosamente, chamando-o de "Vossa Majestade", reconhecendo assim sua autoridade (l.10). No decorrer da conversa, o lobo é definido como um cruel animal (l.18), expressão que demonstra uma transposição de valor da sociedade humana para a sociedade animal. E, ao final, o lobo exprime um "desabafo" pessoal, ao mostrar-se "perseguido", "espicaçado" por todos aqueles que provavelmente não gostam dele (l.24, l.25). Porquê é criticado E menosprezado por todos os que o perseguem, ele deve se vingar. Percebe-se aqui que, além da fome, do desejo de aventura, há um desejo de vingança; o lobo mostra assim a relação complexa que tem com o mundo que o cerca, a tensão vivida por ele. Ao levar o carneiro para um lugar escondido ("fundo das florestas"), longe da vista de todos, o lobo parece querer "esconder" o fato que consuma essa vingança. Como o lobo, nessa versão, aparece de forma conflituosa, ele revela certa complexidade interior; isto torna a trama mais dramática e mais dinâmica, ultrapassando o simples discurso argumentativo, a que se limitam Esopo e Fedro. A atualização, portanto, que La Fontaine promove recai sobre essa transformação qualitativa do conceito "força", uma vez que ela está relacionada a uma razão complexa, revelada estar além de uma simples necessidade de demonstração de poder. Ela é usada pelo lobo

unesp

por vingança, para exorcizar toda angústia e complexo de perseguição assim expressada.

Em Monteiro Lobato[7] há um destaque para o aspecto do lobo, um prenúncio, um sinal negativo para o leitor do desenvolvimento da narrativa. Também o lobo, como em La Fontaine, apresenta um desejo de punição, de castigo para o cordeiro devido à sua "má-criação", que em La Fontaine é considerado "audacioso".

No decorrer da narrativa, o lobo fica atrapalhado, em dúvida, inseguro diante da verdade e da inocência do cordeiro. Ou seja, a verdade dita por um inocente incomoda o lobo. Mas, o desejo de vitória pela "razão", pela "força dos argumentos", "das palavras", dá lugar à "força do instinto", que é a fome e que não precisa de razões lógicas para ser saciada.

A moral neste caso é uma constatação que adquire vasta aplicação, pois o termo "força", pode ser entendido como força física, política, ideológica, etc... E independente de sua aplicação, nem sempre a razão, a lógica, podem vencê-la, pois essa "força" é como uma prisão a que estão condenados todos aqueles que não suportariam ou não desejariam a libertação pela razão.

Nos comentários dos narratários[8], a força como essência, como "razão" do mundo segundo Dona Benta é contraposta à esperteza, proposta por Emília, como única solução para vencer a força, pois ela independe da razão lógica e da força. La Fontaine é a referência para a fábula escrita por Lobato, entendida por Dona Benta como obra-prima, pois ele obedeceu aos seus princípios originais: uso com fim argumentativo, meio de persuasão para os ouvintes de obediência a um

---

7 vide p. 172.

8 Narratário: é o leitor dentro do texto.

eixo axiomático, dogmático e ainda apresentou uma trama dramática que inexistia em Esopo e Fedro. Só que Lobato vai além e rompe com esses princípios originais, questionando-os e interferindo no poder argumentativo da fábula instaurando um novo princípio: o da indagação, e propõe sua desestruturação formal através da esperteza. Ao fazer Emília o porta-voz dessa "nova realidade", Lobato promovia uma intensa identificação e satisfação dos leitores infantis com esse personagem, irreverente e livre como eles deveriam (ou gostariam) de ser.

Outra fábula que merece ser analisada para uma melhor compreensão desse processo é "A cigarra e a formiga". A versão de Esopo[9] expressa um preconceito em relação à atividade da cigarra, o cantar; este não é considerado fazer, não é um trabalho, conforme atesta a moral da mesma. O final da fábula permanece em aberto, não especifica o que aconteceu à cigarra. Apenas denuncia a possível "atribulação" que esta passou por sua falta de previdência.

Em La Fontaine[10] o canto é equiparado à folga, que tem como conseqüência a pobreza. A cigarra é tratada de forma pejorativa, quando o autor a chama de "tagarela"(l.6), uma expressão gozadora. Ao contrário da cigarra na fábula de Esopo, esta pede emprestado à formiga, "pois tinha riqueza e brio". E na própria fábula, já se apresenta uma lição moral, baseada na atitude da formiga: para se juntar não se pode dar nem emprestar (l.13, l.14). Não há moral explícita, nem uma "lei" conclusiva. La Fontaine limita-se a apresentar um fato baseado na idéia de que quem guarda, quem é previdente, sempre tem. Há, portanto, uma super-valorização, em ambas as versões, do utilitarismo, da previdência, da poupança pessoal e do individualismo. A

9 vide p. 106.
10 vide p. 120

formiga é apresentada como correta pois ela se dedica ao seu dever, garantindo assim o seu futuro. A cigarra, ao contrário, preocupa-se apenas com o prazer de cantar, sem prover-se do necessário para o amanhã.

Lobato apresenta duas versões para essa fábula[11]; a primeira é completamente oposta às anteriores, pois nesta a formiga é chamada de boa, uma vez que acolhe a cigarra ao final da trama.

A narração de Lobato inclui certos detalhes que as outras versões não possuem: há referências ao esforço ("só parava quando cansadinha") e à decadência física da cigarra ("com uma asa a arrastar"; "triste mendiga suja de lama e a tossir"), demonstrando assim que o "cantar" é uma atividade, um trabalho que também requer esforço físico; a contraposição entre a atividade "cantar" da cigarra com o "labutar" das formigas, numa das falas da formiga (l.20, l.21) é aparentemente sinal de contradição entre as atividades, deixando em suspenso o que se segue, causando uma dúvida no leitor. Que ao final é desfeita quando a formiga recebe alegremente, e agradecida, a cigarra em sua casa.

Na segunda versão, a formiga já é apresentada logo de início como má por não compreender a cigarra; no decorrer da narrativa é também chamada de usuária, sem entranhas (l.11) e invejosa, pois "como não soubesse cantar, tinha ódio à cigarra por vê-la querida de todos os seres".

Como em La Fontaine, a cigarra também pede emprestado à formiga uns restos apenas, fato aliás destacado por Lobato ("- emprestado, notem!" l.8, l.9). Nem por isso deixa de ser chamada de "vagabunda" pela formiga, o que também é um dado novo.

O final da fábula é claramente infeliz: a cigarra morre por culpa da formiga que era avarenta e usuária e não por dedicar-se

11 vide p. 146.

somente ao canto e não acumular víveres (bens materiais), como nas versões anteriores. A nova moral criada por Lobato tem assim valor de denúncia, ao apontar o artista como um injustiçado pela avareza, pelo utilitarismo do mundo e um alerta, para a necessidade que a humanidade tem da arte, para ser mais feliz.

Recentemente foi publicada uma versão contemporânea para essa fábula, escrita por José Paulo Paes, intitulada "Cigarra, Formiga e Cia"[12].

Esta versão expressa, logo de início, o seu objetivo em libertar-se das versões anteriores a Lobato, onde cigarra e formiga permaneceram atreladas a uma estereotipia já bem conhecida. Assim formam uma sociedade, visando o sucesso comercial da cigarra, fato comum numa sociedade já acostumada à comercialização da arte. Num primeiro momento, tanto formiga como cigarra ganharam com essa iniciativa, pois a formiga deixou de ser vista apenas como utilitária, assim como a cigarra não foi mais acusada de imprevidente e de boêmia. Mas, como nas primeiras versões, o final dessa história não foi feliz; a formiga foi acusada de traidora, por abandonar o utilitarismo que a caracterizava e a cigarra foi desprezada por ter transformado sua arte em comércio. O autor denuncia assim o preconceito de uma sociedade que abandona certos estereótipos para criar novos conceitos e condenar aqueles que não se enquadram com os princípios e normas então vigentes.

Essa nova versão é um exemplo da atualização que uma fábula pode alcançar, graças aos novos contornos que ganham das mãos que as reescrevem. Mas, enquanto essa transformação se atém à narrativa fabular, Lobato conseguiu ampliar esse quadro atualizador, aliando as novas versões fabulares escritas por ele ao contexto do Sítio do

12 vide p. 180.

Picapau Amarelo. Tal fato permanece inédito e ainda confirma a sua idéia pioneira de que arte pode e deve ser comercializada.

A última fábula que compõe a coletânea lobatiana, intitulada "Liga das Nações"[13], baseia-se nas versões de Fedro e La Fontaine intituladas respectivamente "A vaca, a ovelha, a cabra e o leão" e "O leão e outros animais"[14]. Tanto em Fedro e La Fontaine, a ação permanece centralizada no leão; em ambos também o leão se associa a animais domesticáveis, como a vaca, a ovelha e a cabra, uma visível demonstração de desequilíbrio, de desigualdade de funções e de "força". Lobato substitui esses animais por outros, da fauna brasileira e dá um nome à sociedade formada por eles: "Liga das Nações". Nome aliás muito sugestivo, fazendo-nos pensar numa possível conotação política.

Em Lobato, a onça, que é a mais poderosa, é quem convida os outros animais para participarem dessa sociedade, enquanto que nos outros autores esta questão não é explicitada. Em Fedro, o leão refere-se às suas condições de rei, de sócio e de animal mais forte para afinal, sem ter mais argumentos, ameaçar aquele que não lhe permitir ficar com toda presa. Já, em La Fontaine, a atitude é semelhante, substituindo apenas sua condição de sócio pela valentia e propondo um desafio ao invés de uma ameaça: que outro animal oferecesse mais comida e mais poder. A onça, na fábula de Lobato, também apela para seu título, como rainha das florestas, seu nome e sua força, para finalmente ameaçar seus sócios; mas, ao contrário das fábulas anteriores, há uma intervenção por parte da irara, que requisita o quarto pedaço da presa para os três sócios restantes. Esse ato é inédito, inexistente na versão de Fedro e La Fontaine.

---

13 vide p. 176.
14 vide respectivamente p. 111 e p. 121.

unesp

A reação dos outros animais é ignorada nesses dois autores, enquanto que Lobato finaliza essa fábula apresentando a reação condescendente dos sócios, que juraram não mais fazer parte de uma "Liga das Nações" - entenda-se "sociedade" - com onça dentro. O termo onça é usado de forma conotativa, referindo-se a todo aquele que abusa do poder que possui, seja no âmbito familiar, político, social, etc...

O comentário do Visconde de Sabugosa, ao final da fábula, apresenta em poucas palavras a própria opinião de Lobato, pois ele constata que as fábulas restringem-se a mostrar o mundo como ele é, dos fortes; a lei máxima, portanto, da fábula é a força. Mas também propõe e acredita que toda força pode ser vencida pela astúcia, pela esperteza. Nem o próprio direito consegue vencer a razão da força, pois a irara tentou apelar para os seus direitos e dos demais e nada conseguiu. O Visconde de Sabugosa alia-se à Emília, o permanente elemento contestador das fábulas, para confirmar as suas idéias. E essa, para concluir a questão, ainda cria uma imagem inédita sobre o universo fabular em que a fábula do Lobo e o do Cordeiro seria o "planeta" principal com as demais fábulas girando em torno dela.

Lobato finaliza a seleção de suas fábulas com os comentários do Visconde de Sabugosa e de Emília demonstrando a união e a presença constante da prudência, da experiência, representado pelo Visconde com o questionamento e a contestação promovidas por uma boneca de pano permanecendo ativa em toda sua obra. Ele executa assim uma ruptura com a linha do horizonte axiomático, dogmático que a fábula possui, até então inquestionável.

Quando Esopo e Fedro criaram suas fábulas visavam proporcionar um conhecimento profundo da sociedade autoritária e elitista

em que viviam para os seus ouvintes, formados por um público adulto. Utilizavam-se de tramas relativamente simples e despretensiosa vividas por animais e portanto, irreais para darem forma a certas regras e teorias (moralidade) em que acreditavam e serviriam de guia e alerta para o homem.

Já La Fontaine ultrapassou esse caráter argumentativo, sem contudo deixar de ignorá-lo, mas ao contrário, dando-lhe uma nova aparência, mais dramática e poética. Seu público também ampliou-se e suas fábulas foram dedicadas, de forma especial, ao público infantil com vistas a formá-lo para o mundo que o aguardava. Suas fábulas adquiriram assim um caráter pedagogizante e objetivavam principalmente a educação moral das crianças. Em termos de conteúdo poucas transformações sofreram essas fábulas, pois seu discurso estava sempre fundamentado nos princípios gerais que norteavam a sociedade que deveriam justificar. Pois a fábula é em essência um discurso poético que visa a persuasão e não simplesmente a expressão poética; está entre a Poética e a Retórica aristotélica, já que a Poética caracteriza-se pelo fazer, pelo criar e a Retórica pelo discurso às vezes argumentativo, demonstrativo e sobretudo persuasivo. Daí a sua estrutura ser dissertativa, argumentativa, como bem demonstra as fábulas analisadas. Tal caráter advém do objetivo e do público original a que cada uma se destinava.

Apesar das variações apresentadas sobre a origem, ou mesmo sobre a definição do gênero fábula, o seu fim moral é comum a todas elas. O termo "fábula" tem, devido à sua origem, uma estreita ligação com a questão moral, podendo assim atuar, conforme afirma Adrados, como advertência, crítica ou ensinamento.

Dessa maneira, a fábula serviu durante muito tempo para enquadrar os seus leitores a determinados princípios valorizados e pretendidos como corretos pela sociedade em que viviam. Mas, conforme esses valores foram se modificando essa forma literária teve que se adaptar a eles. Assim, a sociedade contemporânea que já se anunciava no final do século XIX não poderia se satisfazer apenas com as versões fabulares existentes até então. O homem, nesse período, viu-se rodeado por uma série de pensamentos diferenciados que o levaram a novas reflexões sobre questões que pareciam totalmente respondidas. Mas o lugar do homem na sociedade, sua atuação enquanto ser histórico e social nunca se restringe a uma ação pré-determinada; ela baseia-se numa dinâmica sem fim, numa dialética prevista por alguns homens que não se prendem a todas as regras ou normas. Como Lobato estava totalmente sintonizado com os acontecimentos dessa virada de século, pôde reescrever essas fábulas "traduzindo-as" para um contexto novo e que requisitava uma nova dinâmica e atitude por parte dos seus protagonistas. Inclusive porque o público leitor já não era mais o mesmo, nem a sua relação com a obra artística, já vista por muitos, inclusive Lobato, como mercadoria. Era necessário portanto seduzir o público com novas idéias e personagens com os quais se identificasse para que, reagindo frente a eles, atuassem sob uma nova expectativa.

E a expectativa de Lobato era incomodar o seu leitor a ponto de fazê-lo questionador, crítico, pensador, como eram seus personagens. No universo lobatiano o personagem questiona o próprio discurso ficcional do qual participa, como se ele fizesse parte de um outro discurso ficcional. Lobato cria uma nova realidade ficcional, onde, parte dos personagens apresentados estão num plano intermediário, formam um vínculo fantasioso entre realidade e ficção. Através desse jogo dialético,

unesp

graças a essa ruptura axiomática, Lobato propôs o máximo de atuação para seus personagens e conseqüentemente para seus leitores: "personagens" reais de uma história a ser escrita.

"Não sou coisa nenhuma
além dum observador da história.
Olho, vejo e digo o que vejo — só, mais nada".[1]

[1] LOBATO, Monteiro **Prefácios e Entrevistas.** p. 143.

CAPÍTULO V: *A ideologia renovadora das fábulas lobatianas*

Por ocasião da I Guerra Mundial, a intelectualidade brasileira começou a mudar as suas concepções de Brasil e povo brasileiro. Os modelos de pensamentos importados da Europa passaram a ser questionados e um número significativo de intelectuais voltou-se para o Brasil, preocupados com a situação do país em relação ao contexto mundial. Esse "surto de nacionalismo" assolava o país desde o início do século e representava, entre os intelectuais, um interesse maior pelas coisas nacionais e pelos problemas do país.

A semana da Arte Moderna, realizada em 1922, foi um acontecimento marcante diante desse contexto. Os modernistas liderados por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, estavam preocupados em integrar as novidades formais surgidas nos grandes centros europeus (como o futurismo) a temas brasileiros, de raízes populares. Resgataram assim as figuras do negro, do índio e do caipira, seu folclore regional, suas crenças, etc... na tentativa de criar uma identidade, uma alma para o verdadeiro Brasil.

O público não reagiu bem a este movimento, sendo que Lobato nem se manifestou sobre ele, pois anteriormente, no ano de 1917, publicou um artigo criticando uma exposição de Anita Malfatti, então uma pintora estreante. Discípula do Modernismo europeu, a

liberdade de suas cores e de seu traço desagradaram a Lobato, que ressaltou o talento da artista mas condenou a estética adotada por ela. Em oposição a Lobato, Oswald de Andrade, no mesmo ano, publicou também um artigo, elogiando o modernismo de Anita Malfatti. "Ao que parece", segundo Lajolo, "esse desencontro de opiniões explica o silêncio e as relações de ignorância mútua que entre si mantiveram, de um lado os líderes do modernismo paulista de 22; de outro lado, Lobato, nos explosivos arredores da semana de Arte Moderna"[1].

Independente desse "desencontro", essa semana marcou inegavelmente o início de uma intensa atividade artística e intelectual renovadora que, da capital paulista, se disseminou por todo o país. Os modernistas editaram revistas no Brasil todo, como **Klaxon**(S.P.), **Estética**(R.J.), **A Revista**(M.G.), **Revista de Antropofagia**(S.P.), além de livros de prosa e poesia; também algumas fragmentações sucederam essa 1ª manifestação modernista, originando o Movimento Verde - Amarelo, inspirado no fascismo italiano e o Manifesto Antropológico, adepto do comunismo.

As modificações que ocorriam no Brasil acompanhavam o que acontecia no mundo todo. Depois da I Guerra Mundial, o mundo todo já não era mais o mesmo. As antigas potências do século XIX, como Inglaterra, França e Alemanha, saíram enfraquecidos do conflito, enquanto os Estados Unidos foram o grande vencedor. Donos de uma indústria poderosa, os norte-americanos passaram a exportar carros, aviões, rádios e outras "maravilhas" da chamada sociedade de consumo de massa, disseminadas pelos continentes americanos e europeu.

---

1 LAJOLO, Marisa **Monteiro Lobato** - SP: Ed. Brasiliense, 1985 p. 30

Do outro lado do mundo, na Rússia em 1917, uma revolução pôs fim ao czarismo e implantou o primeiro regime socialista da História. Em nome dos operários as fábricas tornam-se propriedade do Estado, enquanto milhões de camponeses pobres recebiam terras que haviam pertencido a grandes proprietários.

O Ocidente dividiu-se então entre duas ideologias: o capitalismo, impulsionado pelos Estados Unidos e o socialismo, defendido principalmente pela antiga União Soviética, além de alguns países do leste europeu e da Ásia.

No Brasil, a inquietação cultural da década de 20 acompanhava também uma efervescência política interna. Desde princípios do século XX o governo da República era dominado pelos cafeicultores de São Paulo e pelos pecuaristas de Minas Gerais. Era a chamada política do "café-com-leite".

Inexistia um partido político a nível nacional e o Exército estava afastado da vida pública. Desse modo, apenas uma pequena parcela da sociedade brasileira tinha seus interesses representados.

Devido à primeira crise de superprodução de café ocorrida entre 1905 e 1906, acarretando alta de inflação e do custo de vida, e com o fim da I Guerra Mundial, o panorama começou a mudar. O Brasil se abriu para a industrialização e os militares se aliaram às oligarquias nordestinas do açúcar e do algodão, esperando ganhar dos paulistas na eleição presidencial de 1922.

Entretanto foi o candidato dos cafeicultores de São Paulo, Artur Bernardes quem ganhou a maioria dos votos, provocando um movimento oposicionista muito importante que ficou conhecido como

tenentismo. Muitos militares criticavam as fraudes eleitorais e propunham a instituição do voto secreto e a criação de uma justiça eleitoral. Para defender as suas idéias, acabaram pegando em armas, provocando revoltas no Rio de Janeiro (Levante do Forte de Copacabana - 1922), São Paulo (Rebelião Tenentista - 1924) e até Mato Grosso, todas duramente reprimidas pelo governo federal. Em 1925, soldados originários de estados do sul do país formaram a chamada Coluna Prestes, liderada por Luís Carlos Prestes. A Coluna Prestes percorreu o país tentando incentivar novas revoltas contra o governo. Ela resistiu até 1927, quando os soldados suspenderam a luta e se exilaram na Bolívia.

Assim, movimentos tão díspares como a semana de Arte Moderna, a Revolta do Forte de Copacabana (ambos de 1922), a Rebelião Tenentista de 1924 e a Coluna Prestes foram expressões de uma mesma nacessidade de mudança, que resultaria afinal na Revolução de 1930.

Nesse clima de mudanças tão diversas, Lobato também buscava uma nacionalidade para o país através da discussão cultural, assim como os chamados modernistas. Por isso, Sevcenko o classifica como um dos "escritores - cidadãos": grupo formado pelos intelectuais do início deste século que concebiam a literatura como meio de combate e instrumento de denúncia social. Eram herdeiros da "geração de 1870", que havia se voltado favoravelmente para o movimento abolicionista e para a proclamação da República. Além de Lobato, segundo Sevcenko, Euclides da Cunha e Lima Barreto também fazem parte desse grupo[2].

A iniciação de Lobato na literatura infantil também decorreu dessas preocupações nacionalistas. Conforme dito anteriormente,

2 SEVCENKO, Nicolau **Literatura como missão**. SP: Ed. Brasiliense p.

Lobato, em 1916 registrou seu descontentamento com a literatura no Brasil, tomando como exemplo as traduções das fábulas de La Fontaine: "As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine são... espinhentas e impenetráveis (...) [Por outro lado] é de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para a iniciação dos meus filhos (...) Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa"[3].

Segundo Campos, havia também uma preocupação pedagógica por parte de Lobato. Este havia observado que seus filhos reproduziam o enredo das históricas ouvidas sem darem atenção à moralidade que elas continham. "A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão"[4]. Tem a idéia então de nacionalizar as fábulas de La Fontaine, alterando-as e inserindo-as no contexto do Sítio do Picapau Amarelo, apresentado ao público pela primeira vez no ano de 1921, através da obra **A menina do Narizinho Arrebitado.**

Nos anos seguintes, os personagens multiplicaram-se, juntando-se aos personagens de Dona Benta, Narizinho e Tia Nastácia que apareceram nessa primeira obra; conforme afirma Lajolo, "na série de histórias que se seguem à bem-sucedida primeira, Lobato estabiliza o grupo em definitvo, o que lhe permite arranjar a unidade final das **Reinações de Narizinho**, obra que lançada em 1931, nunca perde a primogenitura, permanecendo como o livro inaugural da coletânea das obras completas de Monteiro Lobato para a infância"[5].

---

3 Lobato, Monteiro **A barca de Gleyre**. SP: Ed. Brasiliense, 1964.(Lit.Geral. Obras Completas. v.12) p. 104

4 id., ibid p. 104. T. 2.

5 LAJOLO, Marisa **Literatura Infantil Brasileira - História e Histórias** - SP, Ed. Ática, 1985 (2a ed.), p. 55

Essa sucessão de livros infantis de Lobato constituem uma série que fortaleceu o nascente caráter moderno da literatura infantil brasileira: "a repetição de um mesmo espaço e de um grupo constante de personagens parece um recurso eficiente quando o que está em jogo é a fidelidade dos leitores"[6].

O sítio não é entretanto, apenas um cenário onde a ação pode transcorrer. Ele representa uma idéia a respeito do mundo e da sociedade e também uma iniciativa a propósito da criação de obras infantis. No Sítio, um novo projeto estético envolvendo a literatura infantil ganha vida assim como uma aspiração política que envolve o país; portanto, ele transcende a simples reprodução da sociedade rural brasileira. Para Campos, "Lobato utiliza-se do Sítio como uma metáfora que serve de exemplo para o país"[7], pois ele é o lugar onde as coisas acontecem: experiências, tomadas de decisões, soluções para os problemas, etc...

A utilização do espaço rural e da natureza como cenário e temática na literatura infantil não era novidade, pois desde o seu surgimento na Europa moderna isso já acontecia. Mas Lobato ultrapassou essa prática e subverteu o seu uso, pois fez do Sítio um verdadeiro "laboratório de experiências". Ele conseguiu embutir no Sítio tudo o que queria representar do Brasil e toda a irreverência que acreditava ser necessária para modificá-lo profundamente.

Essa relação entre o mundo real e o mundo da fantasia era tão tênue que Lobato nem se importava em expressar suas idéias através dos seus personagens. Segundo ele, "Emília e Tia Nastácia têm idéias muito sérias a respeito do Brasil. Ambas desejam que este "gigante deitado em berço esplêndido" seja como o Sítio de Dona Benta,

---

6 LAJOLO, Marisa **Monteiro Lobato** - SP, Ed. Brasiliense, 1985. p.51

7 CAMPOS, André Luiz Vieira de **A República do Picapau Amarelo** - SP; Martins Fontes, 1986. p.125

esse lugar onde todos vivem felizes, contentes uns com os outros, e onde há plena liberdade de pensamento. Querem que o país todo se torne um Sítio de Dona Benta - lá não se prende nem passarinho na gaiola"[8].

Assim as fábulas lobatianas ganham uma versão renovada e renovadora de acordo com o contexto ao qual fazem parte. As fábulas são apenas um exercício de apropriação que Lobato faz da cultura internacional, que se repete em outras obras como **O Minotauro** (1939) e **Os Doze Trabalhos de Hércules** (1944).

Essas obras clássicas são inseridas na contemporaneidade, provocando uma naturalização e atualização de elementos estrangeiros e alheios a nossa conformidade. Lobato pretendia utilizá-las como meio de revelar um mundo que é mutável, "verdades" que se tornam relativas e moralidades que se alternam de acordo com a realidade vivida. Os princípios universais são questionados, acompanhando também uma discussão sobre a sociedade e sobre o Brasil.

Lobato utilizou-se da literatura infantil para desferir essas críticas, pois para ele a criança é o ensejo de modificação social, já que ela se caracteriza pela capacidade de iniciativa e liberdade em relação às idéias sobre o mundo.

O objetivo de Lobato era, portanto, fazer com que as crianças analisassem todos os elementos de um determinado conflito para utilizá-los criativamente. Há uma preocupação incessante em formar indivíduos criativos capazes de solucionarem seus problemas. Longe de simplesmente incentivar a desobediência, pretende estimular a independência e a possibilidade de serem encontrados novos valores e modos de ação.

---

8 LOBATO, Monteiro **Prefácio e entrevistas** SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral. Obras Completas. V.13) p.286

unesp

Mas Lobato também acreditava que o conhecimento da realidade daria armas para modificá-la. Portanto, apresenta uma moral partícipe da realidade e não distante dela. A moral é utilizada também como forma de denúncia dos abusos sociais, como advertência para o que precisa e deve ser mudado.

Na fábula, "O cão e o lobo"[9], por exemplo, há uma advertência para o uso de coleiras espalhadas pelo mundo; ou seja, Lobato denuncia a falta de liberdade política, social, até intelectual, que pode atingir o ser humano. Mas também apresenta o Sítio como um local onde foi possível a concretização do que seria para ele a verdadeira liberdade. Pois, como já dissemos, o Sítio era o seu "laboratório de experiências", onde as crianças viviam e eram "formadas" mesmo estando longe de instituições como família, escola e religião. Aliás, esse foi um dos motivos que provocou a ira e a incompreensão de muitos que criticavam e condenavam Lobato.

No Sítio do Picapau Amarelo, Lobato criou um cenário em que a realidade mistura-se ou integra-se à fantasia através dos narratários. Lobato mostra suas idéias críticas e questionadoras e portanto também graças a eles essas fábulas são atualizadas. Ou seja, elas passam a fazer parte do real através dos comentários dos personagens, através dos narratários. Esses são vivificados de tal maneira que parecem ter vida própria, passam pelas mesmas experiências que nós passamos. Daí haver uma identificação tão grande entre leitor e personagens lobatianos.

A intenção pedagógica contrapõe-se, portanto, a uma reprodução realista presente na obra; a relação com o destinatário opera-se tanto ao nível das "regras"educativas que estão presentes no texto como

9 vide p. 164.

também através do desempenho dos personagens que não está previamente atribuído e nem é estático.

A existência dos pontos de indeterminação decorre disso e deve ser preenchido pelo leitor, "implicando na conformação de uma realidade a ser decifrada e numa tomada de posição"[10]. Concretiza-se, assim, a aspiração da obra literária à novidade, rejeitando um sistema vigente em que a criança é um ser passivo e receptáculo de valores que os adultos lhes desejam simplesmente impor.

Tal composição provoca um determinado efeito sobre o receptor, elevando-o à reflexão sobre uma certa norma consagrada e/ou sobre um conhecimento dado. Tanto é assim que a primeira fábula apresentada por Lobato - "A cigarra e as formigas" - recebe duas versões diferentes: também sua moral é alterada, causando no leitor um desconforto diante de uma história e não só de uma situação à qual ele já estava bem acostumado. Obrigatoriamente, o receptor deve fazer uma reflexão e uma opção, de acordo com seus próprios princípios.

Esse desdobramento do papel infantil em personagem e leitor implícito (narratário ficcional) também é importante por ser um meio de decodificação do mundo que lhe é adjacente e o cerca e conseqüentemente, desmistificador da "verdade absoluta", reforçando-se o julgamento pessoal dos ensinamentos transmitidos. Tanto que o próprio narrador não é onisciente, pois busca suas fontes, cita outros autores, como na fábula "O lobo e o cordeiro".

A narradora Dona Benta, refere-se a La Fontaine como escritor de uma verdadeira obra-prima. Dessa forma, Lobato deixa evidente qual foi a fonte inspiradora para sua fábula. Mas, nem por isso, dispensa as intervenções de Emília, sempre promovendo alterações e

10 ZILBERMAN, Regina **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação** - SP; Ed. Ática, 1982 p.85

unesp

discutindo certas "perfomances" que para ela, carecem de inteligência, astúcia, esperteza e não acompanharam o desenrolar dos tempos. Esse caráter aberto, não autoritário da transmissão de ensinamentos é, segundo Vasconcelos, um apelo ao engajamento pessoal do leitor: "Como o narrador não fecha as questões levantadas, abre-se todo um espaço para a contribuição do leitor"[11].

Algumas fábulas tratam exatamente da necessidade do "pensar com a própria cabeça", como na fábula "O cavalo e as mutucas" criada por Dona Benta[12]. O relativismo da verdade pode ser notado mais ainda nas fábulas já conhecidas, reescritas por Lobato com alguma modificação ou tendo suas conclusões questionadas, como em "A cigarra e as formigas" ou mesmo em "O lobo e o cordeiro". Conforme bem ressalta Vasconcelos, as fábulas lobatianas caracterizam-se por uma perda do caráter "objetivo" e comprobatório que acompanha as fábulas quando utilizadas com fins meramente educativos; elas deixam de ser casos que provam a moral apresentada para tornarem-se histórias intencionalmente elaboradas para expor uma conclusão. Essa é submetida à crítica dos leitores. E mesmo quando Lobato utiliza recursos de persuasão em seus leitores, o faz para que possam reconhecer e criticar esses recursos.

Ainda, segundo essa autora, há uma ética lobatiana que se baseia em um amoralismo cético e revoltado, e assim há uma contraproposta à imoralidade dominante. Os grandes princípios morais não são negados, mas se propõem a não prática dos mesmos, pois estão distantes da realidade. Eles não contribuem em nada para a mudança, para

---

11 VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de **O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato** - Santos: Traço Editora, 1982. p.134

12 vide p. 170.

o "progresso social" que para Lobato era questão-chave a ser discutida e solucionada.

Alguns princípios morais estão ligados nas fábulas lobatianas à prática da justiça, ao Direito e sua eficácia, devido à importância dada por Lobato a tais questões para o âmbito social.

As fábulas "O julgamento da ovelha", "O touro e as rãs"e "Os animais e a peste"[13] denunciam a inexistência de justiça nas relações sociais; ou ainda, segundo Vasconcelos, "a existência de uma justiça institucionalizada que só serviria aos poderosos".

Também nas fábulas "O burro juiz" e "Os carneiros jurados"[14] há uma certa referência sobre a instituição da justiça: a primeira trata da incompetência dos juízes e a segunda do não reconhecimento dos direitos adquiridos pelos fracos simplesmente devido à sua falta de força para impô-los. Há, portanto, uma denúncia da ineficiência da justiça, das soluções jurídicas, hoje ainda denunciadas e questionadas.

A fábula "Liga das Nações", analisada no capítulo anterior é para Vasconcelos uma demonstração clara da eficácia do "direito da força", explicitamente contraposto à insignificância da "força de Direito". Assim, nos comentários que acompanham essa fábula, Lobato expõe o conflito existente entre o desejo da realidade ideal e a constatação pessimista da realidade das coisas. A <u>força</u>, que é um elemento dado como verdadeiro, um fato real, só pode ser enfrentado pela <u>astúcia</u>, que seria uma "possibilidade ideal". Conforme afirma o Visconde: "só a astúcia vence a força"[15].

Essa esperteza deve ser entendida também como desconfiança dos grandes princípios, das belas palavras e acontecimentos

---

13 vide respectivamente p. 150, p. 156 e p. 167.
14 vide respectivamente p. 152 e p. 154.
15 vide p. 176.

unesp

aparentemente bons. Essa atitude crítica em relação ao poder da palavra recai sobre dois aspectos: não se deve acreditar em belas palavras pois podem não corresponder a uma prática efetiva e, o mais importante, podem esconder segundas intenções e, a partir da desconfiança, passa a ter valor de sobrevivência.

Ainda segundo Vasconcelos, Lobato propõe uma moral alternativa que é pragmática e racionalista. Baseia-se em princípios não tradicionais, pois estes são hipócritas e pouco eficazes; assim busca-se "princípios que possam ser assumidos por reflexão e não por respeito automático pelas verdades estabelecidas"[16].

Podemos concluir também que, de acordo com a nova composição atribuída por Lobato a essas fábulas, principalmente graças aos comentários que as acompanham, essa esperteza advém da observação, da prática da vivência, da experiência. Pois as fábulas são apresentadas como resultado da experiência do povo elaborada pelos escritores. É mostrada sua relação com a vivência que poderia ter provocado sua origem, relacionando o caso nela narrado com outros que pertençam à experiência dos personagens. É o caso da fábula "O cavalo e as mutucas", já citada anteriormente.

Dessa forma, não é a fábula em si que comprova a verdade que julga conter, mas a identificação ou ainda o acordo - ou não - dado a ela pelos receptores; portanto, a instância crítica é indispensável para a efetivação desse processo.

Se as fábulas são frutos da experiência de quem as escreve, outras pessoas poderiam por ter experiências diferentes, discordar de suas conclusões, ou lhes fazer ressalvas. Por isso há comentários tão diversos e, às vezes, até uma discussão após a narração de cada fábula:

16 VASCONCELOS, Zinda **Op. Cit.**, p.130

elas demonstram a relação entre a experiência, os interesses de cada um e sua reação às narrativas apresentadas. Para Vasconcelos, não se poderia separar uma opinião dos interesses de quem as escreve. Lobato explora ao máximo essa possibilidade, visto que deseja instigar, através da literatura, o espírito crítico dos leitores.

A ruptura que Lobato promoveu através da sua criação literária infantil com o contexto exclusivamente pedagogizante e normalizador que acompanhava a literatura infantil desde a sua origem é substancial. Proporcionando ao leitor uma obra como esta, ele almejava um receptor que se fizesse questionador e liberto de uma sociedade preocupada em manter uma série de normas educacionais, familiares e sociais. Aliado a este desejo, outras iniciativas suas ligadas à literatura, como sua atuação como editor e empresário, garantiram à sua obra um caráter atual e permanente.

"A história nos mostra uma coisa muito interessante;
a perpétua vitória dos idealistas sobre os realistas.
Por mais que os persigam,
os idealistas acabam vencendo".[1]

[1] LOBATO, Monteiro **Prefácios e Entrevistas**. p. 143

Conclusão

A importância e a preocupação que Monteiro Lobato delegava ao seu público infantil fica bem evidente pela correspondência que manteve durante muitos anos com esses leitores[1]. Talvez mesmo sem saber, ele já confirmava assim uma característica própria da literatura infantil: a designação antecipada do seu público leitor, que portanto direciona essa produção literária.

Segundo Zilberman[2], a literatura infantil justifica-se pela formação do seu público leitor; a intenção é proporcionar à criança normas de comportamento e meios de decodificação do mundo que a envolve, integrando e adequando o leitor a ele. Contudo, essa integração não se opera sempre como disciplinadora ou repressora de certos hábitos, mas também pode e deve ser preparadora para o mundo.

A recepção do texto infantil implica assim numa reflexão sobre o caráter ideológico dessa literatura, que introduz certas normas do mundo adulto no âmbito da infância. A forma como isso ocorre é que define se a obra é normalizadora ou não, disciplinadora ou prepadora para o mundo.

A literatura produzida por Lobato para o leitor infantil introduz certas normas adultas para esse público, mas de uma maneira tal que objetiva capacitar o leitor a desenvolver sua capacidade e poder, atuar

---

1 CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato - vida e obra**. SP: Companhia Editora Nacional, 1956. p.185

2 ZILBERMAN, Regina **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. SP. Ed. Ática, 1982. p.61

no mundo não como autômato, mas como ser único, pensante, dinâmico, que rompe regras, etc... A formação proposta por Lobato não visa simplesmente um "ser a mais na sociedade", mas sim um indivíduo crítico, questionador, irreverente; tais características estão sempre presentes nas atitudes de Emília, ironicamente não um ser humano, mas uma boneca de pano. Com isso, Lobato utiliza-se do imaginário infantil, da fantasia para denunciar o marasmo e a mudez que caracterizam muitos homens, mas que não faz parte do caráter de uma boneca, uma invenção, um desejo não realizado.

Também o teórico H. R. Jauss, sob o ponto de vista da hermenêutica, chama a atenção para a inserção da literatura na sociedade. Para isso, ressalta a importância do horizonte de expectativas: a consciência ou saber social que cada indivíduo possui, e a partir da qual avaliza não apenas a aceitação de uma determinada obra, mas a compreensão de uma série de eventos num dado tempo. Relaciona o homem à sua época, determinando a apreensão dos fatos culturais, situando-os no tempo. Esse horizonte de expectativas passa por uma evolução, já que pressupõe uma tomada de posição por parte do sujeito, pois o conhecimento objetiva a ampliação desse horizonte, absorvendo assim a tradição do saber e visando a emancipação individual.

Cada fabulista cria suas fábulas com características próprias e daí ocorrer que um certo personagem passa a ter uma função variável de acordo com a versão recebida. Como pudemos avaliar anteriormente, o personagem "lobo" da fábula "O lobo e o cordeiro" tem atuações diferenciadas de acordo com cada autor analisado. Enquanto o lobo de Esopo mata o cordeiro simplesmente por estar com fome, o lobo

de La Fontaine age também por vingança; é um "lobo" portanto mais complexo e dramático que o de Esopo.

Devido também à importância do horizonte de expectativas para o processo de leitura, não avaliamos as fábulas lobatianas apenas no contexto bibliográfico de Lobato ou literário dos escritores contemporâneos a ele; foi necessário investigarmos a relação das suas fábulas com parte da história desse gênero literário, da literatura infantil essencialmente brasileira e também com o contexto histórico e social da sua produção.

A proposta de Jauss é avaliar a evolução dos meios de recepção de uma determinada obra ao longo do tempo; isso significa compreender como o texto modificou-se, devido à emergência dos novos horizontes, que são os responsáveis pela sua atualização e rejuvenescimento no decurso do fluxo cronológico.

Lobato, contribuiu portanto para a atualização de certas fábulas quando determinou-se a "escrever à nacional as fábulas de La Fontaine". Sem desprezar a validade desse autor, o que Lobato percebeu é que a recepção sofre uma modificação com o decorrer do tempo; e assim, determinadas obras precisam ser atualizadas para acompanhar novas "visões do mundo", novos horizontes. Por isso ele se propôs e se dedicou a "vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine". Isso não implicou em desprezar a validade e a importância desses autores para esse gênero literário, pois através de dona Benta ele até conclamou a fábula "O lobo e o cordeiro" de La Fontaine como "obra-prima". Mesmo assim, não dispensou a intervenção de Emília para propor um novo final para a fábula, pois os seus leitores tinham expectativas e anseios completamente diferentes dos leitores de Esopo e La Fontaine.

unesp

Muito tempo se passou entre uma criação e outra e junto com as mudanças de contexto, o leitor também se modificara.

Conforme afirma Zilberman, a obra de arte está assim sempre voltada para o futuro, ainda que indeterminado ou utópico, pois é "em razão da história e do tempo que a arte se faz, como um alargamento das perspectivas do saber, ao esclarecer o leitor sobre sua própria condição no espaço social e fluir da história".[3] Esse caráter iluminista da literatura, ou seja, essa "ânsia de liberação e a esperança de um vir-a-ser mais humanizado", significa uma invocação do destinatário; este manterá uma relação ativa e recíproca com a obra, pois a atualização desta no tempo depende da percepção do leitor, que acontece de acordo com os indícios de liberação e conhecimento que a obra possui.

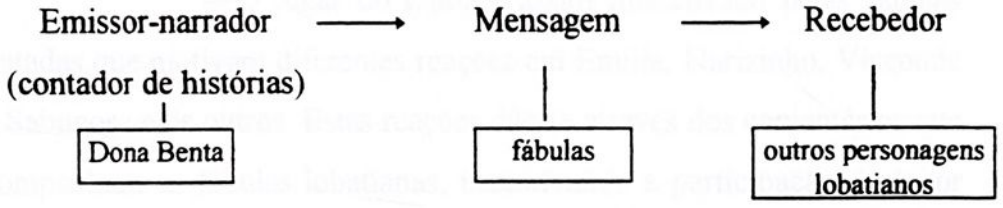
O que assegura o caráter comunicativo (catártico, segundo Jauss) da obra literária e propicia à experiência estética (fruição) é o grau de vinculação do texto com os problemas de seu tempo e com a realidade do destinatário. Isto não significa que a obra deva ser mero reflexo do meio social, mas, ao contrário, a sua originalidade, a sua identidade artística provém do rompimento com os valores dominantes e com a renovação das expectativas. Esta separação ou distância estética é que personaliza o livro em relação à sua época e projeta-o para o futuro.

As obras ficcionais portanto, conforme demonstra R. Ingarden, reproduzem certos objetos do real no mundo imaginário de forma incompleta e inacabada, pois é impossível para o escritor retratar de maneira absoluta toda a realidade externa. Daí ocorrer uma série de pontos de indeterminação que devem ser preenchidos pela imaginação do leitor. Para W. Iser, são estas lacunas os caminhos de entrada do leitor no universo ficcional. Todo texto supõe necessariamente um recebedor que é

3 Id., Ibid. p. 78

responsável pelo preenchimento desses vazios; assim, o leitor implícito participa tanto da feitura como do acabamento da obra literária.

No caso das fábulas atualizadas por Lobato o leitor participa desse processo principalmente através dos personagens lobatianos e das suas reações diante de cada fábula (re)escrita por ele. Lobato conservou a seqüência original de todas elas, com exceção da "A Cigarra e as Formigas". Entretanto, optou pela introdução dessas fábulas no universo do Sítio do Picapau Amarelo, gerando modificações fundamentais na sua estrutura e composição, assim como na questão da atuação do leitor. Dona Benta é a narradora adulta que, tendo conhecimento das fábulas, conta-as para os seus ouvintes, que são outros personagens lobatianos: Emília, Narizinho, Visconde de Sabugosa, etc... Ela funcionaliza o papel original do contador de fábulas, ou de histórias infantis que remontam à origem desses gêneros narrativos. Deixa de ser personagem para se tornar narrador. Podemos representar essa situação num primeiro momento da seguinte maneira[4]:



Dona Benta narra essas fábulas seguindo certas características apontadas por André Jolles[5] próprias do conto popular, como por exemplo, predomínio da visão espontânea e ingênua própria de um moralismo que se baseia na recompensa da vítima. Conforme já vimos, segundo Nøjgaard, a ação presente na fábula sempre é avaliada

4 Os modelos apresentados foram adaptados de ZILBERMAN, Regina. **Op. Cit**, p.

5 APUD BORTOLUCCI, Marisa **El análisis teórico del cuento infantil**. Madrid: Editorial Alhambra, 1985. p.08

pelo fracasso de um personagem. Esse fracasso decorre da incapacidade da vítima em vencer seus opositores, sempre mais "forte" que ela. A "recompensa" que lhe cabe, portanto, é o fracasso de seus objetivos, pela ineficiência que o caracteriza.

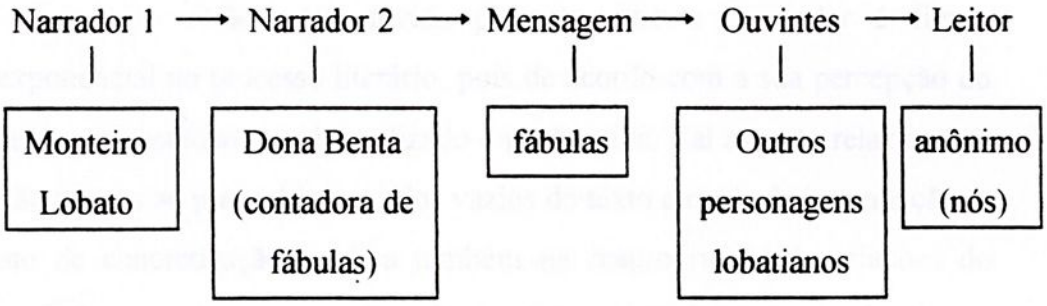
Outras características apontadas por Jolles em relação ao conto popular que podemos relacionar às fábulas são: episódios subordinados aos personagens, e resolução de problemas e conflitos situados em outro tempo e espaço. Na 2ª versão da fábula "A cigarra e as formigas", por exemplo, ele deixa explícito que a história narrada aconteceu na Europa num passado indeterminado e ela restringe-se apenas à atuação da cigarra e da formiga.

Retomando a questão do narrador, nos comentários que acompanham essa mesma fábula, Emília deixa bem claro a função de Dona Benta como contadora de histórias - ou fábulas, no caso - ao pedir no final "Conte outra". No decorrer da obra fica evidente a atuação dos demais personagens como narratários dessas fábulas pois eles discutem e chegam até a propor novos finais para elas.

O lugar do leitor é assim mimetizado pelas fábulas relatadas que motivam diferentes reações em Emília, Narizinho, Visconde de Sabugosa e os outros. Estas reações dão se através dos comentários que acompanham as fábulas lobatianas, incentivando a participação do leitor através da sua identificação com um dos personagens, levando-o a assumir também uma postura crítica frente a esses relatos fabulares. Como eles - os personagens - refletem sobre as questões de poder e relacionamento social presentes nas fábulas, o leitor é levado a compreender sua própria situação enquanto recebedor de um universo real exposto segundo um universo imaginário.

unesp

A atuação de Dona Benta, ao longo do relato indicia a presença de uma concepção muito própria sobre o papel do narrador (contador de história) pois sua palavra nunca é absolutizada; como os outros personagens interferem no texto a todo instante, a sua "performance" dilui-se numa situação de igualdade com o ouvinte no texto. Também não podemos deixar de reconhecer que a este universo ficcional se aliam outros interventores que são: um narrador anterior, doador do relato todo: Monteiro Lobato; e um ouvinte posterior, leitor implícito: nós. Podemos então desdobrar o modelo antes descrito da seguinte maneira:



Como o leitor não é um sujeito passivo, a obra dirige-se a ele e a seus valores de forma questionadora. Tal fato pressupõe que o leitor, de forma voluntária e ativa, tome uma posição perante o texto e o mundo que se apresenta a ele. Assim, o recebedor deverá aceitar ou rejeitar o que a obra lhe propõe, resultando daí um posicionamento seu perante o mundo e a arte.

A literatura também supõe um efeito de conhecimento, pois ela não se volta apenas para os objetos do real, mas também para o seu funcionamento, principalmente como adoção de uma ideologia

dominadora. É assim, reveladora da norma e da normatividade, na sua dissimulação das contradições sociais.

Lobato, muito consciente dessa potencialidade própria da literatura também não ignora que a criança, por mais sonhadora que seja, vive rodeada pelo real cotidiano. Por isso, a sua literatura infantil distancia-se da puerilidade e do tom moralizador que caracterizavam- e ainda às vezes caracteriza- as obras que são dirigidas ao leitor infantil. Como as crianças um dia, independente da sua vontade, terão que enfrentar a realidade, o que Lobato pretende é orientá-los para serem espertos: este mundo pode ser conquistado não somente pela força bruta, mas também pela inteligência bem orientada.

Não resta dúvida portanto, que o recebedor é figura exponencial no processo literário, pois de acordo com a sua percepção do fenômeno estético este é atualizado e ganha vida. Tal aspecto relaciona-se não apenas ao preenchimento dos vazios do texto através da imaginação; o ato de concretização implica também na reapropriação de criações do passado segundo a perspectiva do presente, supondo-se que os interesses do homem contemporâneo tenham sido antecipados por obras literárias de outras épocas.

Também graças ao leitor e à atividade desempenhada por ele é que a criação literária alcança seu fim: a transmissão de um saber. Este decorre da representação da realidade, apresentada de modo original devido ao desgaste sofrida pela forma convencional ou porque as normas consagradas pela tradição e pela ideologia impedem uma percepção satisfatória e diferenciada do real. Impondo novos padrões ou superando a norma vigente, esse saber é assim emancipatório, delegando ao processo de leitura uma existência legitimada.

unesp

O leitor trava com o texto portanto uma relação dialética: ele opera uma revitalização do mundo ficcional em troca de um conhecimento que o posiciona mais adequadamente e mais vivamente no contexto em que está. A leitura torna-se assim um ato decifratório pois implica numa interpretação do texto e do mundo "escondido"por trás dele, retornando para o sujeito - o leitor - como uma liberação de preconceitos.

Sendo assim, as fábulas lobatianas estão longe de serem cursos de zoologia, pois para Lobato "a verdade é sempre mais importante do que a lenda"[6].

Fugindo assim a toda conclusão moral ou cristã, transfigurando as velhas fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine e até criando algumas como "O cavalo e as mutucas", Lobato emitiu conceitos que irritaram muitos setores da sociedade. E por isso criou inimigos na Igreja, na velha Pedagogia, no governo e nos interessados na imobilidade da sociedade; na fábula "O lobo e o cordeiro", por exemplo, a moral passou a ser "neste mundo o que vale é o muque"e em "A cigarra e as formigas"defendeu o "partido"da cigarra, até então sempre desprezada e criticada. Antecipou-se ainda à versão de José Paulo Paes, ao enfocar o canto da cigarra como um trabalho como outro qualquer, passível de ser vendido sem desqualificá-lo enquanto arte. Fato aliás vivenciado pelo próprio Lobato, através da sua atuação como editor do qual ele sempre muito se orgulhou.[7]

Lobato procurou sempre passar às crianças, "que serão os homens de amanhã", a verdade inteira, ou aquilo que julgava como verdade, pois "habituamo-nos - explica ele - de tal modo ao regime da mentira convencional que a verdade nos dói, e causa indignação (...).

---

6 CAVALHEIRO, Edgard **Op. Cit.** p. 175

7 Podemos perceber isso através das das séries de entrevistas relatadas em **Prefácios e Entrevistas**. SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral. Obras completas, v. 13)

T. 1380

Temos - continua - deveres para com o futuro. Já que não soubemos ou não pudemos consertar as coisas tortas herdadas, tenhamos ao menos a hombridade de não iludir nossos filhos"[8].

8 CAVALHEIRO, Edgard **Op. Cit.** p. 176

FÁBULAS DE

ESOPO

O orador Demades (Ch 96)

O orador Demades falava, certa vez, ao povo de Atenas. Como eles não lhe prestassem muita atenção, pediu-lhes permissão para contar uma fábula esópica. Tendo eles consentido, começou a dizer:

"Uma andorinha, uma enguia e Deméter iam por um mesmo caminho. Quando chegaram a um rio, a andorinha voou e a enguia mergulhou". Disse isso e calou-se. Então eles perguntaram: "E Deméter, o que aconteceu com ela?" E ele respondeu: "Ela está zangada com vocês, que deixaram de lado os assuntos da cidade para se ligar em fábulas esópicas".

Assim, também dentre os homens, são irracionais os que negligenciam os negócios urgentes e dão preferência aos afazeres prazerosos.

(in: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula".** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP (área de Lingüistica e Língua Portuguesa). Araraquara, 1988)

unesp

O lobo e o cordeiro (Ch 221)

Um lobo viu um cordeiro a beber água de um rio e desejou devorá-lo por um motivo qualquer bem pensado. Por isso, tendo-se postado mais acima, pôs-se a acusá-lo de turvar a água e de impedí-lo de beber. Então o cordeiro disse que bebia com a ponta dos lábios e que, além do mais, não poderia ser que ele que estava mais abaixo, estivesse turvando a água do lado de cima. E o lobo, perdendo nessa acusação, disse: "Mas no ano passado você injuriou meu pai!". E como aquele dissesse que naquela época ele nem era nascido, o lobo lhe disse: "Mesmo que você se saia bem na defesa, eu não vou deixar de te comer!".

O discurso mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça nem uma justa defesa prevalece.

(in: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula".** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP (área de Lingüistica e Língua Portuguesa). Araraquara, 1988)

unesp

A galinha dos ovos de ouro (Ch 287)

Um homem tinha uma bela galinha que botava ovos de ouro. E, por imaginar que dentro dela havia uma massa de ouro, matou-a descobrindo a seguir que ela era igual às demais galinhas. Então, ele, que esperava encontrar a riqueza em bloco, até do pequeno lucro se privou.

A fábula mostra que a gente deve dar-se por satisfeito com os bens presentes e evitar o desejo insaciável.

(in: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula".** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP (área de Lingüistica e Língua Portuguesa). Araraquara, 1988)

A cigarra e as formigas (Ch 336)

Era inverno e as formigas estavam secando o trigo molhado, quando uma cigarra faminta pôs-se a pedir-lhes alimento. As formigas, então, lhe disseram: "Por que é que, no verão, você também não recolheu alimento?" E ela: "Mas eu não fiquei à toa! Ao contrário, eu cantava doces melodias!" Então elas lhe disseram, com um sorriso: "Mas se você flauteava no verão, dance no inverno!"

A fábula mostra que as pessoas não devem descuidar de nenhum afazer, para não se afligirem nem correrem riscos.

(in: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula".** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP (área de Lingüistica e Língua Portuguesa). Araraquara, 1988)

FÁBULA DO

HITOPADEÇA

O brâmane e a escudela de farinha

O brâmane Devaçarman recebeu um pote cheio de farinha de cevada e, não suportando o calor, foi deitar-se num canto de uma tenda de oleiro, cheia de louças. Para proteger o pote, segurou um pau e pôs-se a pensar no lucro que obteria com a venda do pote: compraria bilhas, escudelas e outras coisas e, com o dinheiro muitas vezes aumentado, compraria e venderia mais e mais panos e outros objetos. E casar-se-ia com quatro mulheres. Envolveu-se tanto nesses pensamentos que, prevendo brigas entre as quatro mulheres e a necessidade de espancá-las, arremessou com força o pau, que reduziu a cacos o pote de farinha.

E o ministro repete: "Por isso eu digo: Quem exulta com o plano que formou, antes de realizar, passa pela afronta, como o brâmane que partiu a louca".

(in DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (coord.). **A tradição da fábula**. Coleção TEXTOS, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Lingüística, UNESP. Araraquara, 1991. p. 47.)

FÁBULAS DE

FEDRO

O lobo e o cordeiro (I, 1)

A um mesmo rio um lobo e um cordeiro tinham vindo,
compelidos pela sede. O lobo estava mais acima,
bem mais abaixo, o cordeiro. Foi aí que, incitado
por sua goela voraz, o ladrão apresentou um pretexto de briga:
"Por que, diz ele, você sujou a água que eu
estou bebendo?" E o lanígero, morrendo de medo:
"Como posso", perguntou, "estar fazendo isso de que você
se queixa, Sr. Lobo? É de você que corre para meus
goles a água!" Repelido pela força da verdade, diz aquele:
"Há seis meses você falou mal de mim!"
"Mas, respondeu o cordeiro, eu ainda nem era nascido".
"Então foi teu pai, caramba!", diz o lobo.
E desse modo agarrou-o e dilacerou-o com uma injusta morte.
Esta fábula foi escrita tendo em vista aquelas
pessoas que, sob falsos pretextos, oprimem os inocentes.

(in DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (coord.). **A tradição da fábula**. Coleção TEXTOS, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Lingüística, UNESP. Araraquara, 1991. p. 40.)

unesp

A vaca, a ovelha, a cabra e o leão

A sociedade com o poderoso
nunca é fiel;
esta fabulazinha testifica
o meu propósito.
A vaca e a cabra
e mais a ovelha
sofredora de injúria
foram sócios
com o leão
nas selvas.
Como estes tivessem apresado
um veado
de vasto corpo,
o leão falou assim,
feitos os quinhões:

"Eu levanto o primeiro;
é meu
porque me chamo rei;
entregar-me-eis o segundo
porque sou sócio;
depois o terceiro
me seguirá
porque tenho mais força;
se alguém tocar no quarto

será atingido por um castigo".
Assim a improbidade
levou, sozinha, toda presa.

(in: da SILVEIRA, Sousa **Algumas Fábulas de Fedro.** RJ: Livraria Agir Editora, 1948. p. 36)

O jumento e o velho

Na mudança de governo
dos cidadãos
os pobres não mudam nada
exceto o nome do senhor.
Esta curta fábula
indica
isto ser verdadeiro.
Um tímido velho apascentava
o seu jumento num prado.
Esse aterrado
pelo clamor súbito de inimigos
exortava o jumento a fugir
para que não pudessem ser presos.
Mas aquele fleumático:
"Peço que me digas,
acaso julgas
o vencedor me haver de pôr em cima
duas albardas?"
O velho negou.
"Logo,
que me importa
a quem eu sirva
desde que leve minha albarda?"

(in: da SILVEIRA, Sousa **Algumas Fábulas de Fedro.** RJ: Livraria Agir Editora, 1948. p. 70)

As rãs temendo a briga dos touros

Os pequenos sofrem
quando os poderosos contendem.
Uma rã vendo do charco
uma briga de touros:
"Ai, que grande calamidade
está sobre nós" diz.
Interrogada por outra
porque dizia isto,
quando aqueles competiam
pela chefia do rebanho
e os bois
passavam a vida
longe delas, rãs:
"Seja embora separada
a vivenda" diz
"e diversa a espécie:
o que fugiu-para-longe
expulso do reino das pastagens
virá para os desvios solitários
do pântano
e esmagará com o duro pé
a nós pisadas.
Assim o furor daqueles
estende-se até a nossa cabeça".

(in: da SILVEIRA, Sousa **Algumas Fábulas de Fedro.** RJ: Livraria Agir Editora, 1948. p. 105)

As rãs pedem rei.

Como Atenas florescesse
sob leis justas
uma liberdade atrevida
perturbou a cidade
e a licença
soltou o freio antigo.

Então
tendo conspirado os partidos
das facções,
Pisístrato apodera-se da cidade
como usurpador.

Como os atenienses
chorassem a sua
triste sujeição
e tivessem começado a lastimar-se
da carga,
então Esopo
referiu a seguinte fábula.

As rãs que vagueavam
por charcos livres
pediram a
Júpiter

com grande clamor
um rei
que reprimisse
pela força
os constantes dissolutos.

O pai dos deuses riu
e deu-lhes
um pequeno madeiro
que
atirado subitamente às águas,
aterrou a gente pávida
com o abalo e o barulho.

Como esta
jazesse bastante tempo
imersa na vasa,
por acaso uma rã
estende caladamente
a cabeça
fora da água
tendo examinado o rei
chama todas para fora.

As rãs,
deposto o temor
nadam à porfia para onde
as chamaram

unesp

e a turba petulante
salta sobre o lenho.

O qual como tivessem poluído
com toda sorte de afrontas,
enviaram a Júpiter
rãs que pedissem outro rei,
porque era inútil - diziam -
o que lhes fora dado.
Então Júpiter mandou-lhes
uma hidra
que, com dente cruel,
se pôs a agarrá-las uma a uma.

Em vão as rãs fracas
procuram
evitar a morte,
o medo
fecha-lhes a voz.

Por isso
dão secretamente
a Mercúrio
embaixada junto a Júpiter
para que socorra
a elas aflitas.

Então o deus em resposta:

"Pois que não quisestes"

diz

"aceitar o vosso bem,

agüentai até o fim o vosso mal".

"Vós também,

ó cidadão"

diz

Esopo

"suportai este mal para

que não venha um maior".

(in: da SILVEIRA, Sousa **Algumas Fábulas de Fedro.** RJ: Livraria Agir Editora, 1948. p. 25)

FÁBULAS DE

LA FONTAINE

A cigarra e a formiga (I,1)

Tendo a cigarra em cantigas
Folgado todo o verão,
Achou-se em penúria extrema
Na tormentosa estação
Não lhe restando migalha
Que trincasse, a tagarela
Foi valer-se da formiga,
Que morava perto dela.

Rogou-lhe que lhe emprestasse,
Pois tinha riqueza e brio,
Algum grão com que manter-se
Té voltar o aceso estio.

A formiga nunca empresta,
Nunca dá, por isso junta.
"No verão em que lidavas?"
À pedinte ela pergunta.

Responde a outra: "Eu cantava
Noite e dia, a toda a hora.
- Oh! Bravo! - torna a formiga -
Cantavas? Pois dança agora!"

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O leão e outros animais

Uma ovelha, uma cabra e uma novilha
Trataram com um leão
Fazer igual partilha
Da caça que apanhassem no sertão.
Um veado caiu
No laço que lhe armou a cabra esperta.
Mandou ela chamar os associados;
Veio o leão, rugiu,
Fez do preso animal quatro bocados,
E disse: "A conta é certa;
Pertence-me o primeiro
Por me chamar leão;
O segundo quinhão,
Por ser forte; o terceiro
Também, por ser valente.
E se alguém tocar no quarto,
Dá-me um banquete mais farto...
Prova-me as garras e o dente!"

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O lobo e o cordeiro (I,10)

A razão do mais forte é sempre a melhor:
Vamos prová-lo agora mesmo.
Um cordeiro matava a sede
Em uma corrente de água cristalina
Chega faminto um lobo, que procurava aventura
E que a fome atraía para aqueles lados.
O que o torna tão ousado a ponto de turvar a minha água?
Diz esse animal cheio de raiva:
- Será castigado por sua audácia.
- Senhor, responde o Cordeiro, que Vossa Majestade
Não se irrite.
Mas que veja
Que estou bebendo
Na corrente
Mais de vinte passos abaixo de Vossa Majestade;
E que conseqüentemente, de nenhuma maneira,
Posso turvar sua água.
- Você a turva, retoma esse cruel animal.
E sei que você falou mal de mim no ano passado.
- Como poderia ter feito isso, se não havia nascido?
Contesta o carneiro, ainda estou mamando.
- Se não foi você, foi seu irmão.
- Não tenho irmão. - Então foi alguém de sua família;
Pois vocês não me poupam,

unesp

Nem vocês, nem seus pastores, nem seus cães.
Disseram-me: é preciso que eu me vingue.
Dito isso, para o fundo das florestas
O lobo o leva, e depois o come,
Sem mais explicações.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O sol e o vento (l,11)

Entraram em contenda o Sol e o Vento
Sobre qual tem mais força, mais alento.
Passava nesse tempo um caminhante,
Assentaram que havia ser triunfante
O que tivesse forças, que lhe bote
Dos ombros para fora o seu capote.

Fez o Vento tal força, que mostrava
Que já por esses ares lho levava
Mas o dono às mãos ambas o sustenta;
Porém foi tal a força da tormenta,
Que ele já de sustê-lo desanima
E, enrolando-se bem, deitou-se em cima.
O Vento andou de roda, deu-lhe um jeito,
Deu-lhe outro; porém, tudo sem efeito.

Entrou na empresa o Sol, mas sem violência,
Antes com mansidão e com clemência:
No meio de tanta serenidade
Os raios tinham tanta atividade,
Que já os não sofria o passageiro,
Chegou-se a um sombrio castanheiro,

O capote depôs, que o martiriza,
A veste, e fica em mangas de camisa:
Com assombro do Vento furioso,
Ficou por manso o Sol vitorioso.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O carvalho e o caniço (I,22)

O carvalho, um dia, disse ao caniço:
Você tem muitas razões para acusar a natureza.
Um pequeno pássaro para você é um fardo pesado.
O menor vento que, por acaso,
Faz enrugar a superfície da água,
Obriga você a baixar a cabeça
Entretanto, minha fronte, semelhante ao Cáucaso,
Não contente em deter os raios do sol
Desafia a força da tempestade.
Para você todo vento é forte como o aquilão, tudo me parece suave como o zéfiro.
Se ao menos você nascesse abrigado pela folhagem
Com a qual cubro os arredores,
Você não sofreria tanto,
Eu o protegeria da tempestade.
Mas você nasce na maioria das vezes
Sobre as úmidas margens dos reinos do vento.
A natureza parece-me bem injusta com você.
- Sua compaixão, respondeu-lhe o arbusto,
Vem de uma bondade natural. Mas abandone essa preocupação:
Os ventos são para mim menos perigosos do que para você;
Dobro-me e não me quebro. Você até agora,
Contra esses golpes pavorosos,
Resistiu sem curvar as costas.

Mas esperemos o fim. Enquanto dizia essas palavras,
Da extremidade do horizonte acorre com fúria
O mais terrível dos filhos
Que o norte carregara até ali em seus flancos.
A árvore mantém-se firme; o caniço dobra-se.
O vento duplica seus esforços
E sopra tanto que se desenraíza
Aquela cuja cabeça era do céu vizinha
E cujos pés tocavam o reino dos mortos.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

Conselho feito pelos ratos (II,2)

Um gato, chamado Rodilardus,
Fazia com os ratos um tal estrago,
Que quase não se viam mais ratos,
Tantos ele tinha levado à sepultura.
O pouco que restava, não ousando deixar seu buraco,
Não achava para comer senão um quarto do que precisava.
E Rodilard passava, entre a gente miserável,
Não por um gato, mas por um diabo.
Ora, um dia em que pelos telhados
O galante foi procurar fêmea,
Durante todo o sabá que fez com sua dama,
O restante dos ratos reuniu-se para discutir em um canto
Sobre a crítica situação do momento.
Logo no início, o Deão, pessoa muito prudente,
Opinou que era necessário, e o quanto antes,
Amarrar um guizo no pescoço de Rodilard.
Dessa forma, quando fosse à batalha,
Advertidos de seus passos, fugiriam para suas tocas.
Que era o único meio que conhecia.
Todos foram da mesma opinião do Senhor Deão.
Nada pareceu a eles mais salutar.
A dificuldade foi amarrar o guizo.
Um disse: Não vou, não sou tolo.
O outro: Sou incapaz. Dessa forma, sem nada resolver,

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Separaram-se. Tenho visto muitas assembléias
Que para nada se reuniram.
Assembléias não de ratos, mas assembléias de monges,
E até mesmo assembléias de cônegos.
Somente para deliberar,
A corte em conselhos abunda:
Se há necessidade de executar,
Não se encontra mais ninguém.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

A galinha que punha ovos de ouro (II,11)

Um homem tinha
Uma galinha,
Que Juno bela
Por desenfado
Tinha fadado

Vivia ela
Dentro dum covo,
e punha um ovo
D'ouro luzente
Em cada um dia,
Que valeria
Seguramente
Dobrão e meio;

Mas o patrão
Um dia cheio
D'ímpia ambição
foi-se à galinha
E degolou-a.

Examinou-a;
Porque supunha
Que em si continha

Rico tesouro
Visto que punha
Os ovos de ouro;

Mas nada achou!
E por avaro
Se despojou
Do rico amparo
Que nela tinha.

Outra galinha
Jamais topou
Com tal condão;
E assim pagou
Sua ambição.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O galo e a raposa (II,15)

Sobre o galho de uma árvore estava de sentinela
Um velho galo astuto e matreiro.
Irmão, disse uma raposa, adoçando a voz,
Não estamos mais em disputa:
Paz completa desta vez.
Venho anunciar-lhe isso. Desça para que o abrace:
Não me faça esperar, por favor.
Devo fazer hoje vinte léguas sem falta.
Os seus e você podem se ocupar,
Sem nenhum medo, de seus negócios;
Nós os ajudaremos como irmãos.
Celebrem com festas logo esta noite,
E enquanto isso, venha receber
O abraço de amor fraterno.
- Amiga, retomou o galo, eu jamais poderia
Receber uma notícia melhor e mais agradável
Que a
Desta paz!
E é para mim uma alegria dupla
Tê-la através de você. Vejo dois galgos,
Que, estou persuadido, são mensageiros
Enviados por causa desse assunto.
Andam depressa e dentro de um instante estarão aqui.
Vou descer. Poderemos abraçar-nos todos.

unesp

- Adeus, disse a raposa; a corrida que tenho de fazer é longa!

Festejaremos o sucesso do negócio

De outra vez. A astuta logo

Foge, afasta-se,

Descontente com seu estrategema.

E nosso velho galo em seu íntimo

Pôs-se a rir do medo da outra.

Pois é duplo o prazer de enganar o enganador.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

A leiteira e a bilha de leite (III,2)

Com sua bilha à cabeça,
Maria, de pouca idade,
Vinha, marchando com pressa,
Vender o leite à cidade.

E a leiteira diligente,
Enquanto assim caminhava,
Estes cálculos na mente,
Consoladores, formava:

"Com o dinheiro da venda
Encho de ovos três cestinhas:
Deito os ovos, e a fazenda
Aumento a vender galinhas.
Depois, na feira anual,
Comprarei porquinho belo;
Mais tarde, no meu curral,
Terei vaquinha e vitelo".

Antegozando um deleite
Nestas idéias, tropeça;
Cai-lhe a bilha da cabeça,
E entorna-se todo o leite.
É fácil de decorar

A lição singela e breve
Que ensina que ninguém deve
Fazer castelos no ar!

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

As exéquias da Leoa (III,6)

Tendo estado alguns dias doente,
Faleceu a mulher do leão;
A seu rei, pela perda sofrida,
tristes pêsames dar todos vão;
Condolências que, ao pobre viúvo,
Mais agravam a imensa aflição!

Fez saber o leão a seu reino
Que, em tal dia, tal hora e lugar,
Se deviam, com pompa solene,
As exéquias reais celebrar;
Ao preboste cumpria o regê-las
E aos do séquito em linha ordenar.

Tudo às ordens do chefe obedece,
Como os nossos leitores prevêem;
Troa aos berros da fera a caverna,
(Que aos leões outro templo não têm).
E os da corte arremedam-lhe os brados,
Em vasconço rugindo também.

Eu entendo por corte uma terra
Povoada de apática gente,
Que de coisa nenhuma se importa,

E pra tudo disposta se sente,
A estudar nas feições de seu amo
Se ela deve estar triste ou contente.

Se baldando os esforços, não logra
Ser aquilo que o rei quer que seja,
Pelo menos, usando artifícios,
Por tentar parecê-lo forceja.
Deus permita que sempre na vida
Dessa gente afastado me veja!

Povo, macaco dos amos,
Camaleões furta-cores!
Uma só alma creríeis
Nesses mil aduladores;
Esses, sim, podem chamar-se
Relógios reguladores
Mas... para voltar ao conto...
O veado não chorou;
De sua rainha a morte
Como justiça encarou,
Pois ela, alguns anos antes
Filho e esposa lhe matou.

Desse fato ao rei dos bichos
Deu parte um vil lisonjeiro,
E ajuntou, por conta sua,

Que vira rir o galheiro,
Mostrando, em meio do luto,
Um semblante prazenteiro.

Diz Salomão que é terrível
Sempre a cólera de um rei.
Que a do rei leão sublima,
Sem receio afirmarei.
Se o veado, estranho aos livros,
Sabia disto - não sei.

Brada o leão: "Ris, ó biltre,
Hóspede mau da espessura;
Não imitas estas vozes,
Ecos da interna amargura?
Vou mandar que te castiguem
Miserável criatura!

Não profano as sacras unhas
Em tua carne daninha;
Vingai, lobos, neste infame
A vossa augusta rainha;
Imolai-o aos manes dela
Aqui na presença minha!"
"Sire! O tempo dos lamentos
(Volveu o cervo) é passado;
O pranto agora é supérfluo;

Já demais haveis chorado;
De vossa cara metade
Eu vi o vulto sagrado;
Toda de flores cercada
Há pouco me apareceu,
E minha vista, sem custo,
Distinta a reconheceu;
E (disse:) - O que vou narrar-te
Ouve atento, amigo meu.

Não quero pranto e gemidos
Neste solene momento;
Para Deus, para os Elísios,
Me leva este saimento;
Ao lado dos outros santos
Gozo o céu a meu contento.

Deixa o rei, por algum tempo,
Em dolorosa agonia;
Se chora, é que tem saudades;
Isto causa-me alegria".
Apenas se cala o cervo,
Rompe em grita a bicharia:

"Apoteose, milagre!"
E o cervo, em vez de punido,
Foi, entre palmas e bravos,

Em triunfo conduzido,
Sendo-lhe um rico presente
Afinal distribuído.
Com ilusões fagueiras
Os reis lisonjeai;
Com aprazíveis nugas
Seu ânimo embalai

Por mais que tenham n'alma
A cólera a ebulir,
Hão de afeição votar-vos
E a pílula engulir.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

A morte e o moribundo (III,19)

A Morte nunca o sábio sobressalta;
Que sempre a partir pronto soube dar-se
Aviso, como cumpre;
Para a partida, se asiar, com tempo.
Ai, que esse tempo abrange os tempos
todos
Em dias o partimos,
Em horas, em momentos, sem que aí haja
Um só, que na fatal coima não colha.
Domínio seu são todos:
E o prazo, em que dos reis os filhos abrem
Olhos à luz do dia, é talvez prazo
Que, para sempre, os fecha.
Alega-que és um duque, ou que és virtuoso,
Que és moço, que és gentil, sem pejo a
Morte
Te rouba. - Virá dia,
Que os cabedais lhe aumente o mundo
inteiro!
Nada é menos sabido... e hei de dizê-lo
Nada se avia menos. -
Mais que anos cem contando, um
moribundo,
De vir mui temporã tachava a Morte,

E de que o constrangia
A partir, sem ter feito testamento,
Nem dantes o advertir: "E é bem que eu
morra,
Assim d'afogadilho?
Espera um pouco. Pugna a minha esposa,
Que eu, sem ela, não vá. Tenho um
sobrinho,
A quem dar rumo importa.
Sofre, que uma ala ajunte às minhas casas.
Oh! que urgente que és tu, nume tirano!
"Velho, - lhe diz a Morte, -
Não te colho de salto; a queixa é injusta
Do insofrimento meu. Cem anos contas.
Depara-me dois homens
Dessa idade em Paris, e dez em França.
Devia eu, - dizes, - dar-te algum
anúncio.
Para dispor-te ao transe:
E então se achara o testamento feito,
Arrumado o sobrinho, a ala acabada?
E não tens por anúncio
O teu trôpego andar, teu mover lento,
O senso, os sucos radicais falidos?
O ouvido, o paladar botos?
Não sentes como tudo em ti desmaia?
Desvelos toma o sol, por ti, supérfluos.

Bens que já não desfrutas,
Lastimas? Fiz que visses teus amigos
Moribundos ou mortos, ou enfermos:
Que fiz nisso? Avisar-te.
Vamos, velho; e sem réplica. À República
Que importa que tu faças testamento?"
Tinha razão a Morte.
Quisera eu, em tais lances, que saíssemos
Da vida, qual saímos dum banquete,
Agradecendo-o ao hóspede,
Entrouxando o fatinho. E que tardança
Pode a jornada ter? - Murmuras, velho?
Vê morrer esses moços,
Como vão, como correm. Buscam mortes:
Mortes famosas, sim, mortes ilustres,
Mas, todavia, certas,
E bem vezes cruéis. Por mais que eu
clamo,
Baldado zelo! Quem mais similha a um
morto
Mais repugnante morre.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

O gaio enfeitado com penas de pavão (IV,9)

Um pavão mudava de penas: um gaio se apoderou-se delas.
Em seguida colocou-as como pode sobre seu corpo.
Depois, entre outros pavões, abriu a cauda todo orgulhoso,
Acreditando ter ficado um belo personagem.
Alguém o reconheceu: viu-se ridicularizado,
Escarnecido, vaiado, desprezado, zombado,
E pelos Senhores Pavões depenado de modo esquisito.
Apesar de ter-se refugiado entre seus semelhantes,
Foi por eles enxotado.
Existem muitos gaios de dois pés como esse
Que, muitas vezes, enfeitam-se com penas alheias,
E que são chamados imitadores.
Calo-me, pois não quero lhes causar nenhum aborrecimento:
Não é da minha conta.

(in LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine.** SP: Edigraf, s.d.. T. 1 e 2)

FÁBULAS DE

MONTEIRO LOBATO

A cigarra e as formigas

I - A formiga boa

Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro. Só parava quando cansadinha; e seu divertimento então era observar as formigas na eterna faina de abastecer as tulhas.

Mas o bom tempo afinal passou e vieram as chuvas. Os animais todos, arrepiados, passavam o dia cochilando nas tocas.

A pobre cigarra, sem abrigo em seu galhinho seco e metida em grandes apuros, deliberou socorrer-se de alguém.

Manquitolando, com uma asa a arrastar, lá se dirigiu para o formigueiro. Bateu - tique, tique, tique...

Aparece uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina.

- Que quer? - perguntou, examinando a triste mendiga suja de lama e a tossir.

- Venho em busca de agasalho. O mau tempo não cessa e eu...

A formiga olhou-a de alto a baixo.

- E que fez durante o bom tempo, que não construiu sua casa?

A pobre cigarra, toda tremendo, respondeu depois dum acesso de tosse.

- Eu cantava, bem sabe...

unesp

- Ah!... exclamou a formiga recordando-se. Era você então quem cantava nessa árvore enquanto nós labutávamos para encher as tulhas?

- Isso mesmo, era eu...

- Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquele chiado nos distraía e aliviava o trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que aqui terá cama e mesa durante todo o mau tempo.

A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol.

II - A formiga má

Já houve, entretanto, uma formiga má que não soube compreender a cigarra e com dureza a repeliu de sua porta.

Foi isso na Europa em pleno inverno, quando a neve recobria o mundo com o seu cruel manto de gelo.

A cigarra, como de costume, havia cantado sem parar o estio inteiro, e o inverno veio encontrá-la desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

Desesperada, bateu à porta da formiga e implorou - emprestado, notem! - uns miseráveis restos de comida. Pagaria com juros altos aquela comida de empréstimo, logo que o tempo o permitisse.

unesp

Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar, tinha ódio à cigarra por vê-la querida de todos os seres.

- Que fazia você durante o bom tempo?

- Eu... eu cantava!...

- Cantava? Pois dance agora, vagabunda! - e fechou-lhe a porta no nariz.

Resultado: a cigarra ali morreu entanguidinha; e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra morta por causa da avareza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela?

Os artistas—poetas, pintores, músicos— são as cigarras da humanidade.

—Esta fábula está errada—gritou Narizinho. Vovó nos leu aquele livro do Maeterlinck sobre a vida das formigas - e lá a gente vê que as formigas são os únicos insetos caridosos que existem. Formiga má como essa nunca houve.

Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral.

- E tanto é assim - disse ela - que nas fábulas os animais falam e na realidade eles não falam.

- Isso não! - protestou Emília. Não há animalzinho, bicho, formiga ou pulga, que não fale. Nós é que não entendemos as linguinhas deles.

Dona Benta aceitou a objeção e disse:

- Sim, mas nas fábulas os animais falam a nossa língua e na realidade só falam as linguinhas deles. Está satisfeita?

- Agora, sim! - disse Emília muito ganjenta com o triunfo. Conte outra.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 11)

O julgamento da ovelha

Um cachorro de maus bofes acusou uma pobre ovelhinha de lhe haver furtado um osso.

— Para que furtaria eu esse osso — alegou ela — se sou herbívora e um osso para mim vale tanto quanto um pedaço de pau?

— Não quero saber de nada. Você furtou o osso e vou já levá-la aos tribunais.

E assim fez.

Queixou-se ao gavião penacho e pediu-lhe justiça. O gavião reuniu o tribunal para julgar a causa, sorteando para isso doze urubus de papo vazio.

Comparece a ovelha. Fala. Defende-se de forma cabal, com razões muito irmãs das do cordeirinho que o lobo em tempos comeu.

Mas o júri, composto de carnívoros gulosos, não quis saber de nada e deu a sentença:

— Ou entrega o osso já e já, ou condenamos você à morte!

A ré tremeu: não havia escapatória!... Osso não tinha e não podia, portanto, restituir; mas tinha a vida e ia entregá-la em pagamento do que não furtara.

Assim aconteceu. O cachorro sangrou-a, espostejou-a, reservou para si um quarto e dividiu o restante com os juízes famintos, a título de custas...

unesp

Fiar-se na justiça dos poderosos que tolice!... A justiça deles não vacila em tomar do branco e solenemente decretar que é preto.

— Esta fábula — disse Dona Benta — é muito dolorosa. É um verdadeiro retrato da justiça humana; e se eu fosse explicar a lição que existe aqui, levaria um ano. Não vale a pena. Vocês vão viver, vão crescer, vão conhecer os homens — e irão percebendo a profunda e triste verdade desta fabulazinha...

— Que quer dizer "maus bofes", vovó?

—Quer dizer de má índole, de maus sentimentos, e foi por ser assim que o cachorro acusou a pobre ovelha.

— E os urubus, juízes também, eram de maus bofes?

— Nào. Esses eram apenas maus juízes, dos que julgam de acordo com certos interesses, em vez de julgar de acordo com a justiça.

— Que interesse tinham eles no caso?

— Estavam com fome e queriam comer a ovelha.

Emília protestou. Achou que nesse ponto a fábula não tinha "propriedade gastronômica".

— Por que?

— Porque o urubu não come carne fresca, só come carne podre...

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 18)

O burro juiz

A gralha começou a disputar com o sabiá afirmando que sua voz valia mais que a dele. Como as outras aves se rissem daquela pretensão, a barulhenta matraca de penas gralhou furiosa:

— Nada de brincadeiras! Isto é uma questão muito séria, que deve ser decidida por um juiz. O sabiá canta, eu canto, e uma sentença decidirá quem é o melhor cantor. Topam?

— Topamos! — piaram as aves. Mas quem servirá de juiz?

Estavam a debater este ponto quando zurrou ao longe um burro.

— Nem de encomenda! — exclamou a gralha. Está lá um juiz de primeiríssima ordem para julgamento da música, porque nenhum animal possui orelhas daquele tamanho. Convidemo-lo para julgar a causa.

O burro aceitou o juizado e veio postar-se no centro da roda.

— Vamos lá, comecem! — ordenou ele.

O sabiá deu um pulinho, abriu o bico e cantou. Cantou como só cantam os sabiás, repicando os trinos mais melodiosos e límpidos.

— Agora eu! — disse a gralha, dando um passo à frente. E abrindo a bicanca, matraqueou um berreiro de romper os tímpanos aos próprios surdos.

Terminada a prova, o juiz abanou as orelhas e deu a sentença:

— Dou ganho de causa a Dona Gralha, que canta muito melhor que mestre sabiá.

Quem burro nasce, togado ou não, burro morre.

---

unesp

— Estou compreendendo — disse Narizinho. A gralha escolheu para juiz o burro justamente porque um burro não entende nada de música — apesar das orelhas que tem. Essa gralha era espertíssima....

— Pois se escolhesse o nosso Burro Falante — disse Emília — quem levava na cabeça era ela. Impossível que o conselheiro não desse sentença a favor do sabiá! Já notei isso. Sempre que um passarinho canta num galho, ele espicha as orelhas e fica a ouvir, com um sorriso nos lábios...

Dona Benta riu-se e deixou passar a fábula sem nenhum comentário.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 18)

Os carneiros jurados

Certo pastor, revoltado com as depredações do lobo, reuniu a carneirada e disse:

— Amigos! É chegado o momento de reagir. Sois uma legião e o lobo é um só. Se vos reunirdes e resistirdes de pé firme, quem perderá a partida será ele, e nós nos veremos para sempre libertos da sua cruel voracidade.

Os carneiros aplaudiram-no com entusiasmo e, erguendo a pata dianteira, juraram resistir.

— Muito bem! — exclamou o pastor. Resta agora combinarmos o meio prático de resistir. Proponho o seguinte: Quando a fera aparecer, ninguém foge; ao contrário: firmam todos nos pés, retesam os músculos, armam a cabeça, investem contra ela, encurralam-na, imprensam-na; esmagam-na!

Uma salva de **bés** selou o pacto e o dia inteiro não se falou senão na tremenda réplica que dariam ao lobo.

Ao anoitecer, porém, quando a carneirada se recolhia ao curral, um berro ecoou de súbito:

— O lobo!...

Não foi preciso mais: sobreveio o pânico e os heróis jurados fugiram pelos campos a fora, tontos de pavor.

Fora rebate falso. Não era lobo; era apenas sombra de lobo!...

Ao carneiro só peças lã.

— Por que só pedir lã aos carneiros? — disse Emília. Podemos também pedir-lhes costeletas. Dos carneiros é só o que interessa a tia Nastácia, as costeletas...

Dona Benta explicou que o principal do carneiro não era a carne e sim a lã.

— Carne todos os animais têm — disse ela — e lã, só o carneiro. Lã em quantidade, que dá para vestir todos os homens da terra, só o carneiro. É por isso que o autor dessa história fala em lã não em carne. A moralidade da fábula é que não devemos exigir das criaturas coisas que elas não podem dar. Se pedimos lã a um carneiro, ele no-la dá muita e excelente. Mas se pedimos coragem, ah, isso ele não dá nem um pingo.

— Por que?

— Porque não tem. Não há bichinho mais tímido, mais sem coragem que o carneiro. Quando queremos falar duma pessoa muito pacífica, dizemos, "É um carneiro!"

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 19)

O touro e as rãs

Enquanto dois touros furiosamente lutavam pela posse exclusiva de certa campina, as rãs novas, à beira do brejo, divertiam com a cena.

Uma rã velha, porém, suspirou.

— Não se riam, que o fim da disputa vai ser doloroso para nós.

— Que tolice! — exclamaram as rãzinhas. Você está caducando, rã velha!

A rã velha explicou-se:

— Brigam os touros. Um deles há de vencer e expulsar da pastagem o vencido.

Que acontece? O animalão surrado vem meter-se aqui em nosso brejo e ai de nós!...

Assim foi. O touro mais forte, à força de marradas, encurralou no brejo o mais fraco, e as rãzinhas tiveram de dizer adeus ao sossego. Inquietas sempre, sempre atropeladas, raro era o dia em que não morria alguma sob os pés do bicharoco.

É sempre assim: brigam os grandes, pagam o pato os pequenos.

— Estou achando isso muito certo — disse Narizinho. Os fortes sempre se arrumam lá entre si — e os fracos pagam o pato.

unesp

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

— Pagar o pato! Donde viria essa expressão?

— Eu sei — berrou Emília. Veio duma fabulazinha que vou escrever.

"Dois fortes e um fraco foram a um restaurante comer um pato assado. Os dois fortes comeram todo o pato e deram a conta para o fraco pagar..."

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 19)

A menina do leite

Laurinha, no seu vestido novo de pintas vermelhas, chinelos de bezerro, treque, treque, treque, lá ia para o mercado com uma lata de leite à cabeça - o primeiro leite da sua vaquinha mocha. Ia contente da vida, rindo-se e falando sozinha.

- Vendo o leite - dizia - e compro uma dúzia de ovos. Choco os ovos e antes de um mês, já tenho uma dúzia de pintos. Morrem... dois, que sejam, e crescem dez - cinco frangas e cinco frangos. Vendo os frangos e crio as frangas, que crescem viram ótimas botadeiras de duzentos ovos por ano cada uma. Cinco: mil ovos! choco tudo e lá me vêm quinhentos galos e mais outro tanto de galinhas. Vendo os galos. A dois cruzeiros cada um - duas vezes cinco, dez... Mil cruzeiros!... Posso então comprar doze porcas de cria e mais uma cabrita. As porcas dão-me, cada uma, seis leitões. Seis vezes doze...

Estava a menina neste ponto quando tropeçou, perdeu o equilíbrio e, com lata e tudo, caiu um grande tombo no chão.

Pobre Laurinha!

Ergueu-se chorosa, com um ardor de esfoladura no joelho; e enquanto espanejava as roupas sujas de pó viu sumir-se, embebido pela terra seca, o primeiro leite da sua vaquinha mocha e com ele os doze ovos, as cinco botadeiras, os quinhentos galos, as doze porcas de cria, a cabritinha - todos os belos sonhos da sua ardente imaginação...

---

unesp

Emília bateu palmas. - Viva! Viva a Laurinha!... No nosso passeio ao País das Fábulas tivemos ocasião de ver essa história formar-se - mas o fim foi diferente. Laurinha estava esperta e não derrubou o pote de leite, porque não carregava o leite em pote nenhum e sim numa lata de metal bem fechada. Lembra-se, Narizinho?...

A menina lembrava-se.

- Sim - disse ela. Lembro-me muito bem. A Laurinha não derramou o leite e deixou a fábula errada. O certo é como vovó acaba de contar.

- Está claro, minha filha - concordou Dona Benta. É preciso que Laurinha derrame o leite para que possamos extrair uma moralidade da história.

- Que é moralidade, vovó?

- É a lição moral da história. Nesta fábula da menina do leite a moralidade é que não devemos contar com uma coisa antes de a termos conseguido...

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 22)

A morte e o lenhador

Um velhinho, muito velho, vivia de tirar lenha na mata. Os feixes, porém, cada vez lhe pareciam mais pesados. Tropicava com eles, quase caía, e um dia, caiu de verdade, perdeu a paciência e lamentou-se amargamente:

- Antes morrer! De que me vale a vida, se nem com este miserável feixe posso? Vem, ó Morte, vem aliviar-me do peso desta vida inútil.

Tentou erguer a lenha. Não pôde e, desanimando, invocou pela segunda vez a Magra.

- Por que demoras tanto, Morte? Vem, já pedi, vem aliviar-me do fardo da vida. Andas pelo mundo a colher criancinhas e esqueces de mim que te chamo...

A Morte foi e apareceu - horrenda, escaveirada, com os ossos a chocalharem e a foice na mão.

Ao vê-la de perto o homem estremeceu de pavor, e mais ainda quando a Magra lhe disse, batendo os ossos do queixo:

- Cha-más-te-me; a-qui- es-tou!

O velho tremia, suava... E para sair-se dos apuros só teve esta:

- Chamei-te, sim, mas para me ajudares a botar esta lenha às costas...

— Não gosto desta fábula - disse a menina - porque aparece uma Morte muito feia. Eu não queria que pintassem a morte assim, com o alfange de cortar

grama ao ombro, com a caveira em vez de cara e aquele lençol embrulhando o esqueleto...

— Você tem razão, minha filha. Essa imagem da morte é coisa da Idade Média, o tempo mais trágico e triste da História. A Morte não é nada disso. É um bem. É um remédio. É o Grande Remédio. Quando um doente está sofrendo na maior agonia, a Morte vem como o fim da dor.

— Morte de que eu gosto - disse Pedrinho - é aquela dos americanos...

Ninguém entendeu. Ele explicou.

— Lembram-se daquela fita que vimos no cinema, HORAS ROUBADAS? A Morte era Mister Ceifas, um moço muito elegante e delicado, mas de rosto impassível. Entrou naquele jardim e com um gesto muito amável convidou o velho entrevado a ir com ele. O velho não quis. Mister Ceifas não se aborreceu. Ficou por ali. De repente, o velho quis morrer e então Mister Ceifas aproximou-se, sempre com aquela gentileza, e estendeu-lhe a mão. E o velho ergue-se da cadeira de rodas, leve como se fosse um moço, e lá se foi pela mão de Mister Ceifas... Que beleza! Eu gostei tanto que perdi o medo da morte. Se ela é assim, que venha buscar-me. Sairei pela mão de Mister Ceifas tal qual aquele velho - feliz, sorrindo e gozando a beleza das paisagens do outro mundo...

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 25)

O útil e o belo

Parou um veado à beira do rio, mirando-se no espelho das águas. E refletiu:

- Bem mal feito de corpo que sou! A cabeça é linda, com estes formosos chifres que todos os animais invejam. Mas as pernas... Muito finas, muito compridas. A natureza foi injusta comigo, Antes me desse menos pernas e mais galharada na cabeça. Que lindo diadema seria! Com que orgulho eu passearia pelos bosques ostentando um enfeite único em toda animalidade!...

Neste ponto interrompe-o o latido dos veadeiros, valentes cães de caça que lhe vinham na pista, como relâmpagos.

O veado dispara, foge à toda e embrenha-se na floresta. E enquanto corria pôde verificar quão sábia fora a natureza dando-lhe mais pernas do que chifres, porque estes, com toda a sua formosura, só serviam para enroscar-se nos cipós e atrapalhar-lhe a fuga; e aquelas, apesar de toda feiúra, constituíam a sua única segurança. E mudou de idéia, convencido de que antes mil vezes pernas finas, mas velocíssimas, do que formosa mas inútil galhaça.

— Se os chifres desse veado só serviam para enfeite, então a fábula está certa - disse Emília. Mas quando um chifre é como o do Quindim, ah, então vale ainda mais do que pernas. Quindim nem sabe correr, porque não precisa fugir. Em vez de fugir na volada, como as lebres e os veadinhos, ele faz *muuuu*!... e espeta o inimigo.

unesp

— E que é, Emília, que você acha melhor - perguntou Narizinho - o útil ou o belo?

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

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 26)

unesp

O cão e o lobo

Um lobo muito magro e faminto, todo pele e ossos, pôs-se um dia a filosofar sobre as tristezas da vida. E nisso estava quando lhe surge pela frente um cão — mas um cão e tanto, gordo, forte, de pêlo fino e lustroso.

Espicaçado pela fome, o lobo teve ímpeto de atirar-se a ele. A prudência, entretanto, cochichou-lhe ao ouvido: — "Cuidado! Quem se mete a lutar com um cão desses sai perdendo".

O lobo aproximou-se do cão e disse:

— Bravos! Palavra de honra que nunca vi um cão mais gordo nem mais forte. Que pernas rijas, que pêlo macio! Vê-se que o amigo se trata...

— É verdade! — respondeu o cão. Confesso que tenho tratamento de fidalgo. Mas, amigo lobo, suponho que você pode levar a mesma boa vida que levo.

— Como?

— Basta que abandone esse viver errante, esses hábitos selvagens e se civilize, como eu.

— Explique-me lá isso por miúdo, pediu o lobo com um olhar de esperança nos olhos.

— É fácil. Eu apresento você ao meu senhor. Ele, está claro, simpatiza-se e dá a você o mesmo tratamento que dá a mim: bons ossos de galinha, restos de carne, um canil com palha macia. Além disso, agrados, mimos a toda hora, palmadas amigas, um nome.

unesp

— Aceito! — respondeu o lobo. Quem não deixará uma vida miserável como esta por uma de regalias assim?

— Em troca disso — continuou o cão — você guardará o terreiro, não deixando entrar ladrões nem vagabundos. Agradará ao senhor e à sua família, sacudindo a cauda e lambendo a mão de todos.

— Fechado! — resolveu o lobo — e emparelhando-se com o cachorro partiu a caminho da casa. Logo, porém, notou que o cachorro estava de coleira.

— Que diabo é isso que você tem no pescoço?

— É a coleira.

— E para que serve?

— Para me prenderem à corrente.

— Então não é livre, não vai para onde quer, como eu?

— Nem sempre. Passo às vezes vários dias preso, conforme a veneta do meu senhor. Mas que tem isso, se a comida é boa e vem à hora certa?

O lobo entreparou, refletiu e disse:

— Sabe do que mais? Até logo! Prefiro viver magro e faminto, porém livre e dono do meu focinho, a viver gordo e liso como você, mas de coleira ao pescoço. Fique-se lá com sua gordura de escravo que eu me contento com a minha magreza de lobo livre.

E afundou no mato.

— Fez muito bem! — berrou Emília. Isso de coleira o diabo queria...

unesp

Narizinho bateu palmas.

— E não é que ela fez um versinho, vovó? "Isso de coleira, o diabo queira..." Bonito hein?...

— Bonito e certo — continuou Emília. Eu sou como esse lobo. Ninguém me segura. Ninguém me bota coleira. Ninguém me governa. Ninguém me...

— Chega de "mes", Emília. Vovó está com cara de querer falar sobre a liberdade.

— Talvez não seja preciso, minha filha. Vocês sabem tão bem o que é liberdade que nunca me lembro de falar disso.

— Nada mais certo, vovó! — gritou Pedrinho. Este seu sítio é o suco da liberdade; e se eu fosse refazer a natureza, igualava o mundo a isto. Vida boa, vida certa, só no Picapau Amarelo.

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

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 30)

Os animais e a peste

Em certo ano terrível de peste entre os animais, o leão apreensivo, consultou um mono das barbas brancas.

— Esta peste é um castigo do céu — respondeu o mono, e o remédio é aplacarmos a cólera divina sacrificando aos deuses um de nós.

— Qual? — perguntou o leão.

— O mais carregado de crimes.

O leão fechou os olhos, concentrou-se e, depois duma pausa, disse aos súditos reunidos em redor:

— Amigos! É fora de dúvida que quem deve sacrificar-se sou eu. Cometi grandes crimes, matei centenas de veados, devorei inúmeras ovelhas e até vários pastores. Ofereço-me, pois, para o sacrifício necessário ao bem comum.

A raposa adiantou-se e disse:

— Acho conveniente ouvir a confissão das outras feras. Porque, para mim, nada do que Vossa Majestade alegou constitui crime. Matar veados — desprezíveis criaturas; devorar ovelhas — mesquinho bicho de nenhuma importância; trucidar pastores — raça vil, merecedora de extermínio! Nada disso é crime. São coisas até que muito honram o nosso virtuosíssimo rei leão.

Grandes aplausos abafaram as últimas palavras da bajuladora — e o leão foi posto de lado como impróprio para o sacrifício.

Apresentou-se em seguida o tigre e repete-se a cena. Acusa-se ele de mil crimes, mas a raposa prova que também o tigre era um anjo de inocência.

unesp

E o mesmo aconteceu com todas as outras feras.

Nisto chega a vez do burro. Adianta-se o pobre animal e diz:

— A consciência só me acusa de haver comido uma folha de couve na horta do senhor vigário.

Os animais entreolhavam-se. Era muito sério aquilo: A raposa toma a palavra.

— Eis, amigos, o grande criminoso! Tão horrível o que ele nos conta, que é inútil prosseguirmos na investigação. A vítima a sacrificar-se aos deuses não pode ser outra, porque não pode haver crime maior do que furtar a sacratíssima couve do senhor vigário. Toda a bicharada concordou e o triste burro foi unanimemente eleito para o sacrifício.

Aos poderosos tudo se desculpa; aos miseráveis nada se perdoa.

— Viva! Viva!... Esta é a fábula do Burro Falante — e Pedrinho recordou todos os incidentes daquele dia lá no país das Fábulas. Esta história estava se desenvolvendo, e no instante em que as feras iam matar o pobre burro, o Peninha derrubou do alto do morro uma enorme pedra sobre as fuças do leão.

— Salvamos o Conselheiro — disse Emília — mas o fabulista pegou um segundo burro para poder completar a fábula. Pobre segundo burro!... — e Emília suspirou.

— Esta fábula me parece muito boa, vovó — opinou Narizinho.

— E é, minha filha. Retrata as injustiças da justiça humana. A tal injustiça humana é implacável contra os fracos e pequeninos — mas não é capaz de pôr as mãos num grande, num poderoso.

— Falta um Peninha que dê com pedras do tamanho do Corcovado no focinho do Leão da injustiça...

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 32)

O cavalo e as mutucas

Um cavaleiro vinha chicoteando as mutucas pousadas no pescoço da cavalgadura. Volta e meia, *plaf!* uma lambada e era um inseto de menos.

Mas o homem só chicoteava as mutucas pesadonas, já empanturradas de sangue.

Em certo ponto o cavalo perdeu a paciência e disse:

- Julgas que me prestas um serviço e no entanto...

- No entanto quê, cavalo! Pois livro-te das mutucas e ainda não estás contente?

- Benefício seria se matasse as magras e poupasses as gordas. Porque as gordas, fartas que estão, nenhum malefício me fazem, ao passo que as outras, famintas, torturam-me sem dó. Matando só as inofensivas, o bem que me queres fazer transforma-se em mal, porque sofro a dor da lambada e nada lucro com a morte dos bichinhos.

Quantos benefícios assim, benefícios só na aparência!...

- De quem é essa fábula, vovó? De Mr. de La Fontaine ou de Esopo?

- De nenhum dos dois, meu filho. É minha...

- Sua?... Pois a senhora também é fabulista?

- Às vezes... Esta fábula me ocorreu no dia em que o compadre esteve aqui montado naquele pampa. Ele não apeou. E enquanto falava ia chicoteando as mutucas gordas, só as gordas. Ao ver aquilo, a fábula formou-se em minha cabeça.

unesp

- Pois acho que ele fazia muito bem - berrou Emília. As gordas, as já cheias de sangue, voam dali e vão botar ovos donde saem mais mutucas. E as magras, as ainda vazias, podem falhar. O cavalo não pensou nisto.

- Falhar, como, Emília?

- Podem, por qualquer motivo, não se encherem e não porem ovos.

- Dona Benta riu-se e explicou que o cavalo falava do seu ponto de vista de vítima das mordidelas. Se a vítima das mutucas fosse Emília, o mais certo era ela pensar exatamente como o cavalo. Tudo neste mundo depende do ponto de vista.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 35)

O lobo e o cordeiro

Estava o cordeiro a beber num córrego, quando apareceu um lobo esfaimado, de horrendo aspecto.

- Que desaforo é esse de turvar a água que venho beber? - disse o monstro arreganhando os dentes. Espere, que vou castigar tamanha má-criação!...

O cordeirinho, trêmulo de medo, respondeu com inocência:

- Como posso turvar a água que o senhor vai beber se ela corre do senhor para mim?

Era verdade aquilo e o lobo atrapalhou-se com a resposta. Mas não deu o rabo a torcer.

- Além disso - inventou ele - sei que você andou falando mal de mim o ano passado.

- Como poderia falar mal do senhor o ano passado, se nasci este ano?

Novamente confundido pela voz da inocência, o lobo insistiu:

- Se não foi você, foi seu irmão mais velho, o que dá no mesmo.

- Como poderia ser o meu irmão mais velho, se sou filho único?

O lobo, furioso, vendo que com razões claras não vencia o pobrezinho, veio com uma razão de lobo faminto:

- Pois se não foi seu irmão, foi seu pai ou seu avô!

- E - *nhoque!* - sangrou-o no pescoço.

Contra a força não há argumentos.

unesp

Estamos diante da fábula mais famosa de todas - declarou Dona Benta. Revela a essência do mundo. O forte tem sempre razão. Contra a força não há argumentos.

- Mas há a esperteza! - berrou Emília. Eu não sou forte, mas ninguém me vence. Por que? Porque aplico a esperteza. Se eu fosse esse cordeirinho, em vez de estar bobamente a discutir com o lobo, dizia: "Senhor Lobo, é verdade, sim, que sujei a água deste riozinho, mas foi para envenenar três perus recheados que estão bebendo ali embaixo. " E o lobo com água na boca: "Onde?" E eu, piscando o olho: "Lá atrás daquela moita!" E o lobo ia ver e eu sumia...

- Acredito - murmurou Dona Benta. E depois fazia de conta que estava com uma espingarda e, *pum!* na orelha dele, não é? Pois fique sabendo que estragaria a mais bela e profunda das fábulas. La Fontaine a escreveu dum modo incomparável. Quem quiser saber o que é obra-prima, leia e analise a sua fábula do Lobo e do Cordeiro.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 42)

A galinha dos ovos de ouro

João Impaciente descobriu no quintal uma galinha que punha ovos de ouro. Mas um por semana apenas. Louco de alegria disse a mulher:

- Estamos ricos! Esta galinha trás um tesouro no ovário. Mato-a e fico o mandão daqui das redondezas.

- Por que matá-la se conservando-a você obtém um ovo de ouro de sete em sete dias?

- Não fosse eu João Impaciente! Quer que me satisfaça com um ovo por semana quando posso conseguir a ninhada inteira num momento?

E matou a galinha.

Dentro dela só havia tripas, como nas galinhas comuns, e João Impaciente logrado, continuou a marcar passo a vida inteira, morrendo sem vintém.

Quem não sabe esperar, pobre há de acabar.

- Eu, se fosse o fabulista - disse Pedrinho - mudava o título dessa fábula. Punha O PALERMA. Só mesmo um palerma como esse João Impaciente iria fazer uma coisa assim.

Dona Benta não concordou.

- Ah, meu filho, isso de esperar não é fácil. Quantas vezes você mesmo não perdeu uma coisa que muito desejava por excesso de impaciência, por não ter tido a sabedoria de esperar...

- Ainda ontem, vovó, ele *quase* pegou uma saíra das raras - ajuntou Narizinho. Mas não esperou que ela entrasse bem, bem, bem, na armadilha. Puxou o cordel antes do tempo. Pedrinho também é palermas às vezes, por falta de paciência. Eu sim, sei esperar.

- E por isso mesmo não pegou aquela pulga que estava em sua cama - disse Emília. Ficou esperando que a pulga parasse de pular e a pulga afinal sumiu.

A especialidade de Emília era pegar pulgas.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 48)

Liga das nações

Gato do mato, jaguatirica e irara receberam convite da onça para a Liga das Nações.

— Aliemo-nos e cacemos juntos, repartindo a presa irmanamente, de acordo com os nossos direitos.

— Muito bem! - exclamaram os convidados.

Isso resolve todos os problemas da nossa vida.

E sem demora puseram-se a fazer a experiência do novo sistema. Corre que corre, cerca daqui cerca dali, caiu-lhes nas unhas um pobre veado. Diz a onça:

— Já que somos em quatro, toca a repartí-lo em quatro pedaços.

— Ótimo!

Repartiu a presa em quatro partes e, tomando uma, disse:

— Cabe a mim este pedaço, como sou a rainha das florestas.

Os outros concordaram e a onça retirou a sua parte.

— Este segundo também me cabe porque me chamo onça.

Os sócios entreolharam-se.

— Este terceiro ainda me pertence de direito, visto como sou mais forte do que todos vós.

A irara interveio.

— Muito bem. Ficas com três pedaços, concordamos (que remédio!); mas o quarto tem que ser dividido entre nós.

— Às ordens! - exclamou a onça. Aqui está o quarto pedaço às ordens de quem tiver coragem de agarrá-lo.

E arreganhando os dentes assentou as patas em cima.

unesp

Os três companheiros só tinham uma coisa a fazer: meter a cauda entre as pernas. Assim fizeram e sumiram-se, jurando nunca mais entrarem em Liga das Nações com onça dentro.

— Chega de fábulas, vovó - disse Pedrinho.

Já estamos empanturrados. A senhora precisa dar tempo de digerir tanta sabedoria popular. Estou com a cabeça cheia de "moralidades".

Dona Benta concordou, tudo tem conta, e a maior sabedoria da vida é usar e não abusar. Mas, querendo saber se tinham aproveitado a lição, disse:

— Muito bem. Vamos agora ver se não perdi meu tempo. Quem é que você conclui de tudo isto, Pedrinho?

— Concluo, vovó, que as fábulas, mesmo quando não valem grande coisa, tem sempre um mérito: são curtinhas...

— Muito bem. E você, minha filha?

— Para mim, vovó, as fábulas são sabidíssimas. No momento a gente só presta a atenção à fala dos animais, mas a moralidade nos fica na memória e de vez em quando, sem querer, a gente aplica "el cuento", como a senhora diz.

— Muito bem. E você, Emília?

— Eu acho que as fábulas são indiretas para um milhão de pessoas. Quando ouço uma, vou logo dando nome aos bois: este mono é o tio Barnabé; aquele asno carregado de ouro é o Coronel Teodorico; a gralha enfeitada de penas de pavão é a filha de Nhá Veva. Para mim fábula é mesmo que indireta.

Dona Benta voltou-se para o Visconde.

— E o que pensa das fábulas, Visconde?

O sabuguinho assoprou e disse:

— Na minha opinião, as fábulas mostram só duas coisas: 1°) que o mundo é dos fortes; e 2° que o único meio de derrotar a força é a astúcia. Essa da Liga das

unesp

Nações, por exemplo. Os animais formaram uma liga, mas que adiantou? Nada. Por que? Porque lá dentro estava a onça, representando a força e contra a força de nada valeram os direitos dos animais menores. Mas nada conseguiu. A onça respondeu com a razão da força. A irara errou. Em vez de ter alegar o direito, devia ter recorrido a uma esperteza qualquer. Só a astúcia vence a força. Emília disse uma coisa sábia em suas Memórias...

— Que foi que eu disse? - perguntou Emília, toda assanhadinha e importante.

— Disse que se tivesse um filho só lhe dava um conselho: "Seja esperto, meu filho!". Senão fosse a esperteza, o mundo seria duma brutalidade sem conta...

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

Dona benta calou-se, pensativa.

(in: LOBATO, Monteiro **Fábulas**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Obras Completas. Lit. Infantil. Série a. V. 4) p. 54)

FÁBULA DE

JOSÉ PAULO PAES

Cigarra, Formiga & Cia

Cansadas dos seus papéis fabulares, a cigarra e a formiga resolveram associar-se para reagir contra a estereotipia a que haviam sido condenadas.

Deixando de parte das atividades lucrativas, a formiga empresou a cigarra. Gravou-lhe o canto em discos e saiu a vendê-los de porta em porta. A aura de mecenas a redimiu do antigo labéu de utilitarista sem entranhas.

Graças ao mecenato da formiga, a cigarra passou a ter comida e moradia no inverno, com o que livrou seu canto da acusação de imprevidência boêmia.

O desfecho desta refábula não é róseo. A formiga foi expulsa do fomigueiro por lhe haver traído as tradições de pragmatismo à *outrance* e a cigarra teve de suportar olhares de desprezo com que o comum das cigarras fulmina a comercialização da arte.

(in: PAES, José Paulo **Cigarra, Formiga e Cia.** Suplemento MAIS! Jornal "A Folha de São Paulo". São Paulo, 09/04/1995)

Bibliografia

Livros:

ABRAMOVICH, Fanny **O estranho mundo que se mostra às crianças**. SP: Summus Editorial, 1983

ADAM, Antoine et alli **Literatura Francesa** - v. 1. RJ: Larousse do Brasil, s.d..

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1988

ALVARES, Reynaldo Valinho **Monteiro Lobato, escritor e pedagogo**. RJ: Edições Antares; Brasília: INL, 1982.

ARISTÓTELES **Política**. Coleção Os Pensadores. SP: Abril Cultural, 1973.

AUBAILLY, Jean-Claude (org.) **Fabliaux et contes Moraux du Moyen Âge**. Librairie Générale Française, 1987.

BÉNAC, H. **Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires**. Paris: Hachette, 1961.

BOSI, Alfredo **A literatura brasileira - O pré modernismo** (v. 5). SP: Ed. Cultrix, 1969.

BURKE, Peter **A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)**, tradução Nilo Odália. SP: Editora UNESP: 1991.

de CAMPOS, André Luiz Vieira **A República do Picapau Amarelo - uma leitura de Monteiro Lobato**. SP: Martins Fontes, 1986.

CARBONELL, Charles-Olivier **Historiografia.** Tradução Pedro Jordão. Lisboa: Editorial Teorema, 1987.

CAVALHEIRO, Edgard **Monteiro Lobato - vida e obra - T. 1 e 2**. SP: Companhia Editora Nacional, 1956.

COELHO, Nelly Novaes **Dicionário Crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. SP: Quíron, 1983.

Da SILVA, Maria Beatriz (org.) **Teoria da História**. SP: Editora Cultrix, 1976.

DANTAS, Paulo (org.) **Vozes do tempo de Lobato**. SP: Traço Editora, 1982.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO NOVA FRONTEIRA. RJ: Nova Fronteira, 1982.

ECO, Umberto **Leitura do texto literário - Lector in fabula** Lisboa: Editorial Presença, s.d.

ESOPO e FEDRO **Fábulas Morales.** Barcelona: Editorial Ibéria, 1956.

FEDRO **Algumas fábulas de Fedro.** Tradução Sousa da Silveira. RJ: Livraria AGIR Editora, 1948.

FEDRO **Fábulas**. SP: Livraria Humberto Ghiggino, 1944.

GALDINO, Luiz **1932: a guerra dos paulistas**. SP: Editora Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. SP: Editora Ática, 1994.

KOSHIYAMA, Alice Mitika **Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor**. SP: T.A. Queiroz, 1982.

LA FONTAINE, Jean de **Fábulas de La Fontaine** - T. 1 e 2. SP: Edigraf, s.d.

LAGARDE, André e MICHARD, Laurent **Moyen Age - les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1950.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina **Literatura infantil brasileira - História e Histórias**. SP: Ed. Ática, 1985.

unesp

LAJOLO, Marisa **Monteiro Lobato**. SP: Ed. Brasiliense, 1985 (Col. Encanto Radical).

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre **História: novos objetos**. RJ: Francisco Alves, 1989.

LE GOFF, Jacques e outros **A Nova História.** Tradução: Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, s.d.

LEONI, G.D. **A literatura de Roma**. SP: Livraria Nobel, s.d..

LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**, textos de Estética da Recepção. RJ: Paz e Terra, 1979.

LOBATO, Monteiro **A barca de Gleyre.** SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral. Obras Completas. v.11 e v.12). T. 1 e 2.

_____ **Fábulas**. SP: Editora Brasiliense, 1972 (Lit. infantil. Obras Completas - série a - v.4).

_____ **Prefácios e Entrevistas.** SP: Ed. Brasiliense, 1964 (Lit. Geral - Obras Completas. v.13).

_____ **Reinações de Narizinho**. SP: Ed. Brasiliense, 1972 (Lit. infantil. Obras Completas - série a. v.1).

PORTO-BOMPIANI, Gonzáles **Diccionario Literario - T. 5**. Barcelona: Montaner y Simon S.A., s.d..

REY, Marcos Brasil **Os fascinantes anos 20**. SP: Editora Ática, 1995.

SEVCENKO, Nicolau **Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. SP: Editora Brasiliense, 1985.

SUBERVILLE, Jean **Théorie de l'Art et des Genres Littéraires**. Paris: Editions de l'Ecole, 1969.

VARGA, A. Kibédi **Teoria da Literatura.** Tradução Tereza Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

VASCONCELLOS, Zinda Maria de Carvalho de **O Universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato**. Santos: Traço Editora, 1982.

WARNING, Rainer (ed.) **Estética de la recepción**. Tradução: Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989.

ZILBERMAN, Regina (org.) **Atualidade de Monteiro Lobato**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

_____ **Estética de Recepção e História da Literatura**. SP: Ed. Ática, 1989.

_____ **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. SP: Ed. Ática, 1982.

_____ **A literatura infantil na escola**. SP: Global Editora, 1981.

_____ e LAJOLO, Marisa **Um Brasil para crianças**. SP: Global, 1986.

Artigos e revistas:

Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Março de 1986, n° 6.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A tradição da fábula**. Coleção TEXTOS. Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Letras. UNESP. Araraquara, 1991

FIGURELLI, Roberto **Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção**. LETRAS, n° 37, UFPR, Curitiba, 1988.

LIMA, Alceu Dias **A forma da fábula**. Significação, n° 4. Araraquara, 1984.

MANSUR, Gilberto **Arte de dizer às crianças a verdade inteira - Suplemento Cultura**. Jornal "O Estado de São Paulo". São Paulo, 18/04/1982.

unesp

PAES, José Paulo **Cigarra, Formiga e Cia - Suplemento MAIS!**. Jornal "A Folha de São Paulo". São Paulo, 09/04/1995.

Teses:

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fábula"**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP. Araraquara, 1989

MARTINS, Nilce Sant'anna **A língua portuguesa nas obras infantis de Monteiro Lobato**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, s.d.

STAROBINAS, Lilian **O caleidoscópio da Modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1992.

VARGAS, Maria Valíria de Aderson Mello **Do Pañcatantra a La Fontaine: Tradição e Permanência da Fábula** (Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) São Paulo, 1990.

unesp

0810001380