

O Poder da Fábula¹

Noélia Duarte

Doutoranda, Universidade dos Açores

Palavras-chave: La Fontaine, fábula, as origens da fábula, teoria da fábula, pragmática do texto fabulístico.

Keywords: La Fontaine, fable, the origins of the fable, fable theory, pragmatics of the fable.

O poder da fábula remonta às suas origens², desde que esta afirma a sua presença no mundo oriental, em colecções como o *Panchatantra*, até que assegura a sua influência em colectâneas do mundo grego e do romano, com Ésope e Fedro, passando por Aviano, Bábrio, Baldo, outras compilações de origem árabe, como *Calila e Dimna*, recua à sua envolvência neste circuito, nesta cadeia longínqua, ao abrigo da qual até os fabulistas modernos parecem querer permanecer, salvaguardando todo um património cul-

¹ Ao título do presente trabalho está subjacente a presença de uma fábula de La Fontaine: «O Poder das Fábulas». Esta composição pertence ao oitavo livro, dos doze que foram escritos pelo referido autor nesse domínio. (cf. La Fontaine, 1997: 333-334).

² É hoje generalizadamente aceite que a fábula nos remete para a Mesopotâmia, de onde terá depois chegado à Grécia, através da Ásia Menor, e depois à Índia, através da Pérsia. Na obra de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, surgiu a primeira fábula no mundo ocidental, apesar de Esopo (século VI a.C.) ter sempre sido tido como o seu mais legítimo criador, mesmo tendo apenas colectado algumas fábulas de extracção popular e transmissão oral. A fábula grega, representada em Esopo, foi depois introduzida no mundo romano, onde foi cultivada por diversos autores, entre os quais Horácio, Cícero, e Apuleio, conhecendo em Fedro (século II a.C.) o seu mais destacado cultor, sobretudo por ter introduzido fábulas de criação própria às que herdara da tradição esópica. Ter-se-á seguido Bábrio e depois Aviano. Na Idade Média, foi retomada a tradição esópica, chegando a Espanha, nos séculos XII e XIII, os fabulários orientais, que o país vizinho se encarregou de transmitir. Assim, aos fabulários de origem grega, juntam-se os de origem oriental. A sua presença mantém-se sempre constante até à sua época áurea, nos séculos XVII e XVIII, com La Fontaine. Gonzalo Lopez Casildo, que seguimos aqui, afirma mesmo que: «[La Fontaine] utiliza ese antiguo género [...] con nuevos motivos y de él parte la concepción moderna de la fábula como género animalístico» (1998: 9).

tural de uma «base tradicional» (Braga, 1997: 17). Sobretudo, este poder também se exerce à margem desta cadeia, e uma prova disto mesmo é que a originalidade de um La Fontaine não se centra na maior ou menor capacidade inventiva que manifesta, ao afastar-se das suas fontes, mas na sua habilidade em, como acontece com muitos fabulistas modernos depois dele, estar atento à sua época, tirando, ao mesmo tempo, partido das capacidades interventoras da fábula, assente numa pragmática cujo propósito é o de mover e, possivelmente, comover o seu leitor, outrora ouvinte, e veicular uma moral que nasce de uma comparação estabelecida. Esta moral encontra a sua validade no seu estatuto de «produto impessoal, anónimo, [que] circula sem a responsabilidade de autor, e por isso mesmo com maior poder moral» (Braga, 1997: 18). Na verdade, a singularidade do autor não germina tanto do trabalho realizado sobre os textos que nos lega, mas mais da consciência teórica que, através dos mesmos textos, manifesta em algumas das abordagens que faz à fábula. É destas abordagens que pretendemos extrair um conjunto de características que nos permitem um contacto próximo com o género que abordamos e uma avaliação mais profunda dos elementos que o configuram.

Seguindo esta óptica, são importantes as considerações que tece Jean de La Fontaine sobre a fábula, sobre o seu propósito e intencionalidade e também acerca da sua utilidade. Na abertura da missiva que dirige ao Delfim de França, o autor permite-se elaborar algumas considerações sobre o modo de funcionamento das fábulas, sem nunca deixar de realçar que se trata de um género que, de há muito, possui um papel participativo no seio das sociedades, modernas ou outras anteriores³. A par disso, podemos ler, no «prefácio» que escreve à sua obra, um mesmo tipo de comentário, imbuído de uma seriedade que o autor parece colocar nas suas considerações acerca do género, aliás, do mesmo tipo da que iremos encontrar em «O Poder das Fábulas»⁴. No texto do prefácio, o próprio La Fontaine considera-se devedor da herança da antiguidade, cujo contributo lhe parece ainda longe de estar esgotado, havendo ainda tantas outras fábulas à espera de serem vertidas em verso. Em primeiro lugar, o texto de La Fontaine constitui uma aproximação teórica ao texto fabulístico, afirmando-se como metatexto⁵, e serve de auxiliar a uma interpretação de todas as formas susceptíveis de

³ Escreve o autor: «Trata-se de um entretenimento adequado aos vossos jovens anos. Na vossa idade, o divertimento e os jogos são permitidos aos príncipes; mas ao mesmo tempo, deveis consagrar alguns dos vossos pensamentos a reflexões sérias. Tudo isso se encontra nas fábulas que devemos a Esopo. A aparência é pueril, confesso: mas estas puerilidades servem de invólucro a importantes verdades. [...] Esopo descobriu a arte singular de os unir [à verdade e ao divertimento]. A leitura da sua obra comunica insensivelmente a uma alma as sementes da virtude [...]» (1997: 23).

⁴ Aqui se inclui, em anexo, os dois textos aqui referidos: o prefácio e «O Poder das Fábulas», de La Fontaine.

⁵ Em *Palimpsestes*, Genette define a metatextualidade: «la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] C'est, par excellence, la relation critique.» (1982: 10).

uma leitura moral. Por um lado, a sua exegese crítica coloca em foco aquele que é hoje um dos pontos essenciais do debate em torno do género conto, aqui tido como sinónimo de fábula: o da sua brevidade. E, na verdade, o autor remata de modo exemplar a questão, clarificando que a referida propriedade não é mais do que «a alma do conto», sem a qual este perderia «necessariamente vigor». Vista aqui a partir da consideração do texto em verso – uma associação também ela pertinente no que toca à ponderação das relações entre conto, conto breve, e poema em prosa –, a brevidade é assim eleita como característica na qual assenta a construção do texto breve, e constitui o ponto central de todo um projecto de escrita. Mais do que isso, há que considerar com igual importância a diversidade terminológica utilizada pelo autor para referir o género sobre o qual escreve. Vista primeiro como conto, e, logo, como composição breve, a fábula é agora tida como apólogo, e é também parábola, e, ainda mais, exemplo. Deste modo, capturando o sentido das palavras de La Fontaine, o que parece haver em comum entre todas estas formas narrativas breves é a sua capacidade ilustrativa, que é, aliás, uma qualidade intrínseca a toda uma literatura que aqui se refere: a literatura de exemplo. Mesmo nas provas que invoca para explicitar o seu funcionamento, o autor realça a sua função preponderante de, através do divertimento ou deleite, ensinar e veicular uma moral. Nesta medida, a fábula ultrapassou o seu papel utilitário como exemplo em raciocínios filosóficos, que, numa primeira fase do seu desenvolvimento, em que era apenas tida como meio para obter determinados objectivos discursivos e oratórios, possuía, para se ver investida de uma função ilustrativa, que visava denunciar o despropósito e vício humanos, explorando-se de outro modo as suas qualidades exemplificativas⁶. É por este motivo que o autor lembra, como forma de ilustrar esta função, a sua acção no ensino ministrado à criança, e também ao adulto. O ensinamento moral dispõe-se a encaminhar a criança no sentido da distinção entre o bem do mal, e a lição não moral visa, por outro lado, ensiná-la a conhecer os animais enquanto seres biológicos e não já a lê-los como figuras alegóricas. Assumindo o aspecto formal da fábula –

⁶ Niklas Holzberg situa em Aristóteles a mais importante discussão teórica clássica sobre a fábula. Escreve: «Aristotle's remarks on the exemplifying function of fables can therefore be placed at the end of the first stage in the development of this narrative form, a phase in which it was used solely [...] as an exemplum within a given literary context, for instance in rhetorical argumentation» (2002: 12). Aliás, a aplicação da fábula como exemplo no discurso retórico era prática corrente, até pelo facto de ser um exercício incluído em escolas de preparação retórica (ibid.: 25-26). O trabalho sobre a fábula fazia parte da cadeira de retórica dos estudos preparatórios (*progymnasmata*) e era o primeiro contacto que os alunos tinham com um escrito literário, que continuava por níveis mais avançados. Era trabalhada em profundidade, recortada para ser utilizada em ditados, decorada e parafraseada, e estudava-se a sua aplicação em diversos contextos, uma actividade que visava aperfeiçoar a sua introdução bem sucedida no texto. Como último exercício, os alunos tinham a missão de criar uma fábula de autoria própria, a partir de uma expressão formular (ibid.: 29-30).

ou apólogo, já que aqui não se faz uma verdadeira distinção⁷ entre um e outro – as suas composições têm como valor espiritual a moralidade («O corpo é a fábula, a alma, a moralidade»). E, finalmente, o autor arroga para si a liberdade de incluir a moral, ora explícita, ora implicitamente, aonde lhe parecer mais conveniente, lembrando que, nesta matéria, tanto poderia seguir Esopo, que, depois de contar, colocava a moral no final da fábula, como Fedro, que colocava a moral no início e depois contava, ou, melhor ainda, deixar ao leitor o preenchimento deste espaço, sem que, como autor, se veja compelido a intervir⁸. O autor ajuíza assim sobre as que considera ser as funções essenciais da fábula, sobre o modo como a moralidade inerente à mesma se veio a assentar no perímetro do texto, diversificando-se de Esopo para Fedro, considerando assim a estrutura do género ao longo dos tempos, assente sobretudo no processo de identificação que lhe cabe instaurar.

Em «O Poder das Fábulas», a reflexão do autor parte da avaliação do funcionamento do género em contexto situacional, e, naturalmente, em termos de uma pragmática – e isto mesmo é visível se tivermos em consideração a indicação genológica fornecida por este elemento paratextual titular –, no qual se olha à interacção que o género em causa pressupõe que se dê entre as duas instâncias da comunicação que, no caso, se desdobram. Isto é, se, por um lado, teremos aqui exposta a relação emissor/receptor, no seio do texto fabulístico oral, temo-la exposta em termos referenciáveis à relação emissor/receptor em contexto de um texto fabulístico escrito. E, assim, usufruímos de um conjunto de dados que nos levam a considerar tanto a situação comunicacional directa, que é a que se verifica no co-texto⁹ de «O Poder das Fábulas», como também o tipo de

⁷ Este é, aliás, um modo de tratamento do género que abraça a heterogeneidade que lhe foi consignada pelas perspectivas arcaica e depois clássica. Holzberg clarifica: «Even in the archaic period a fable could consist not only of the short narrative form that defines it today—a text culminating in a moral expressed by one of the two characters involved [...] – it could also be an explanatory legend [...] or a 'ying match' between two rivals. [T]he ancient texts display, by the modern standards which equate fable with animal fable, a great deal of variability. [...]» (2002: 19)

⁸ A frase formular não era apenas um aspecto formal complementar, mas principalmente um meio para facilitar o acesso aos textos, já que facultava a hipótese de as fábulas serem procuradas por tema, e, a partir daí, mais facilmente adaptadas ao assunto que um qualquer escritor, orador, ou retórico pretendessem abordar (cf. Holzberg, 2002: 24-25).

⁹ Utilizámos aqui «co-texto» enquanto termo que nos permite designar a relação entre os elementos do texto adentro de si mesmo. Seguimos Carlos Reis: «A extensão do co-texto é variável, pois depende do fragmento discursivo que se está a analisar. [...]. Petöfi e Beaugrande circunscrevem a noção de co-texto à estrutura interna de um texto, nas suas dimensões morfo-sintácticas e semântico-intensionais. Nesta perspectiva, é o co-texto que confere ao texto o seu fechamento estrutural, cabendo à dimensão contextual [...] a abertura pragmático-comunicativa que institui a relação dialógica texto/mundo» (Reis, 1998: 86-87). Neste sentido, considerámos aqui o co-texto da comunicação orador/público (narrador/narratá-

comunicação indirecta e em diferido, que é a comunicação literária por excelência. No primeiro caso, La Fontaine refere claramente o emissor à pessoa do orador ateniense, e o receptor às pessoas do público que o ouve, situação comunicativa própria da transmissão do texto em contexto oral, e facilmente transponível para a comunicação literária escrita, onde como emissor teríamos o autor, outrora contador, e o leitor, outrora ouvinte.

Vejam os pormenores do texto. A situação colocada em cena é a seguinte: um orador ateniense intenta, ao abrigo da defesa de uma república em risco, suscitar o interesse dos seus ouvintes, motivando a sua consciência cívica para a defesa dos interesses do estado. No entanto, por mais que molde o seu discurso, de forma a atirar a atenção dos transeuntes («Não se vendo escutado, o orador vibra /Os atrevidos tropos que revolvem/ Ronceiras almas.»), o efeito surtido é nulo. Repare-se que os qualificativos utilizados no sentido de traduzir a desmotivação presente na audiência são sintomáticos do grau de distanciamento criado entre as duas partes. Inflamar o interesse pela república perante um «povo leve e vão», perante «[o] animal frívolo» – um novo qualificativo, variante dos dois primeiros utilizados, mas apenas mais significativo porque mais injurioso e explicativo do crescendo em que se agita a fúria do orador –, revela-se uma tarefa ingrata e infrutífera («O animal frívolo/usado a rasgos tais nem o escutava, /Para os lados olhava»), e, mais do que isso, reflecte uma clara ausência de autoridade por parte do orador. A autoridade do narrador/contador de histórias deriva da sua capacidade de cativar o interesse do leitor, mantendo viva a sua atenção sobre o conto, e é esta situação que o texto de La Fontaine indaga¹⁰. Toda a narrativa exerce o seu poder de sedução, no qual se baseia a autoridade inerente ao texto¹¹, autoridade que, na narrativa oral, era atestada pelo *feedback* criado na audiência, no público ouvinte. Na narrativa ficcional escrita, esta resposta é dada na recepção que acolhe o

rio), que, em termos contextuais, constitui uma projecção sobre a relação comunicativa autor/leitor. Quanto ao contexto: «O contexto compreende a própria situação de comunicação, definida pelas relações intersubjectivas e espaço-temporais que se criam no acto de fala, e inclui ainda o perfil sócio-económico e sociocultural dos interlocutores, o universo das crenças e conhecimentos que alicerça a sua visão do mundo, a conjuntura histórico-ideológica que envolve o acto comunicativo, as intenções e os objectivos dos falantes, etc.» (ibid.: 78).

¹⁰ A questão da autoridade é exposta por Chambers nos seguintes termos: «[T]he right to tell stories always depends on there being a point recognizable to, and accepted by, the hearer. [T]he authority of the storyteller is essentially without external support and derives almost totally from the «interest» of the tale. [T]he storyteller's authority must be first obtained, then maintained, until the end of the tale by means that are essentially discursive.» (1984: 213).

¹¹ Afirma Chambers: «[A]ll narratives are necessarily seductive, seduction being the means whereby they maintain their authority to narrate [...]» (1984: 218).

texto¹². E, neste sentido, o poder sedutor da literatura é contrabalançado pela sua capacidade em desnudar o tipo de artifício a que recorre, expondo assim o esqueleto que a sustenta¹³.

Por isso, a falência da sua intervenção, derivada justamente desta circunstância, fá-lo considerar uma melhor gestão dos recursos de que dispõe para dar corpo ao discurso, actuando como é esperado: «Mud[a] de rumo». Esta mudança vem a significar o abrir de uma porta para o mundo da ficção, sendo este o único meio capaz de prender a atenção do público em relação ao seu discurso, equacionada na interrogação que é colocada: «E que fez Ceres?» O que equivale à interrogação introspectiva que se verifica em nós, leitores: «E depois, que sucede?». Claro que, nesta altura, antecipando o aumento do espectro de interesse do auditório na narrativa ficcional, que se substitui ao interesse pela «coisa pública», a ira do orador vem insurgir-se contra o facto de lhes interessar mais uma história que nada tinha que ver com o evento real para o qual o orador pretendia direccionar a sua própria narrativa. O interesse pela vida política é nulo relativamente àquele que é manifestado por um aspecto da vida que, eventualmente, poderá ser considerado por alguns como mais fútil: «Que fez?... Súbito n'alma iras lavraram-lhe /Contra vós. Que o seu povo se embasbaque/em contos pueris! [...] /Espertou-se co apólogo a assembleia./E ao que o orador bem quis, se entregou toda./Logrou essa honra um rasgo só da Fábula.» O seu desejo seria o de que a mesma pergunta suscitada no interesse pela suposta narrativa de Ceres («Que foi?», «Que aconteceu?») tivesse vindo a propósito do discurso acerca da realidade política contemporânea, eventualmente ameaçadora da integridade da República, e, por consequência, dos seus cidadãos. Terá sido o «apólogo», inicialmente «fábula», como no título se indica, depois «conto», que fez avivar a assembleia, conseguindo a sua total entrega às palavras do orador, consignando-lhe assim o poder que, de início, lhe não pertencia.

Perante o alvoroço do público, devido ao despontar da possível fábula, o orador reconhece o interesse que este género pode ter, na sua função lúdica. Na verdade, o texto divide-se mesmo em duas partes: a primeira delas vai do seu primeiro verso – «No

¹² Pode ler-se em Chambers: «[T]he interaction between narrative and narrative situation does itself function differently in different communicational situations, and this remark will bring us back to the specificity of the literary. The tactics of the *oral* storyteller, whose audience is *in presentia*, are determined by the phenomenon of feedback: thus, the «same» story may be long or short, elaborate and digressive, or brief and to the point, ornamented or plain, according to the narrator's sense of audience reaction. In this sense, the story is truly the product of collaboration, or at least of a negotiation, and the good storyteller is one who has the flexibility to make necessary adjustments in different circumstances, for different audiences, and – for the same audience – as the narrative proceeds.» (ibid.: 220).

¹³ É justamente este factor que faz com que Chambers veja a literature «as the very type not just of deferred communication, but of deferred communication that is self-aware.» (1984: 221).

povo leve [...]» –, até ao seu vigésimo quinto – «Espertou-se com o apólogo a assembleia» –, e a segunda vai do vigésimo sexto – «É ao que o orador bem quis [...]» –, até ao último – «Compete [...]», sendo que esta última parte corresponde à aquisição de autoridade, por parte da pessoa que discursa, sobre os seus ouvintes, a partir daí ouvintes efectivos. Numa primeira parte, considera-se a utilidade da fábula na sua aceção de ensinamento, já referida por La Fontaine no prefácio, que, na situação colocada no texto, se deveria ter prendido com o crescimento do interesse pelas questões políticas prementes; numa outra, considera-se o deleite, inerente à funcionalidade da fábula no seio das sociedades. Se, numa primeira instância, o orador se insurge contra o interesse demonstrado pelos «contos pueris», na sua função de entretenimento, numa outra, vem reconhecer a necessidade de haver este mesmo interesse, porque, afinal, o divertimento também faz parte da vida: «No instante que em moral assim discorro, /Contem-me *Pele de Asno*, extremo gosto /Ouvindo-o tomarei. O mundo é velho,/Dizem, e eu creio que inda diverti-lo/Compete, como as crianças se divertem» E a diversão, a função lúdica, podia ter sido substanciada por meio da narrativa da história de *Pele de Asno*, por sinal uma das mais conhecidas de La Fontaine, e isto sobretudo por se tratar de uma narrativa tradicional, um conto de fadas, que tem como função por em evidência a luta constante entre as forças do bem e do mal, que termina, naturalmente, com a vitória das primeiras. Não podia o «autor» ter dado melhor exemplo do que o da história da princesa cuja vida foi marcada pela infelicidade da morte da mãe, consequente perseguição, com intenções incestuosas, por parte de seu pai, que pretendia forçá-la a contrair matrimónio. A partir daí, *Pele de Asno* sai de casa, encontra a pobreza, uma vida humilde enquanto criada no castelo de um príncipe que a havia encontrado numa floresta, e, depois de tudo, a recompensa, sob a forma do casamento real e felicidade eterna.

Repare-se que a reflexão delineada neste texto é feita nos mesmos moldes em que a fomos encontrar no texto prefacial anteriormente referido, da autoria do mesmo La Fontaine, indo até para além dele. A mesma identificação entre designações terminológicas diversas está também aqui presente, na indistinção entre fábula, conto, apólogo, a mesma reflexão acerca da funcionalidade do género também, exposta aqui em termos práticos. No entanto, e ultrapassando estas duas questões, temos que aqui se coloca em evidência a situação comunicativa pressuposta pelo género, com uma incursão directa no domínio da pragmática, a ponto de, no paratexto titular se prever já a autoridade que a caracteriza, o poder, estabelecendo-se desde logo um «protocolo de leitura». O acto narrativo apresenta-se dependente do estabelecimento de um contrato ou pacto, responsável pela troca de experiências entre autor e leitor. Desse pacto, nasce a relação contratual entre o leitor e o seu texto, expressa sobretudo nos pressupostos do género. Assim sendo, «the genre of the fable is a simple illustration of the fact that a text may supply, through textual means, a contextual situation that gives force, and point, to

its storytelling» (Chambers, 1984: 6)¹⁴. E aqui coloca-se a questão de avaliar, contrariando a supremacia de uma análise estrutural da narrativa, por longo tempo exclusiva como via de análise de texto, o impacto que uma narrativa pode ter no mundo. O texto de La Fontaine, «O Poder das Fábulas», ensaia justamente esta questão, a de que este poder «derives from situational circumstances». O discurso de abertura do orador ateniense de La Fontaine, na referida fábula, ganha verdadeiro sentido quando este manipula a sua narrativa no sentido de captar a atenção do seu auditório, o que se traduz no exercício de poder por parte do narrador sobre os seus narratários. A história do orador não tem grande interesse e, na verdade, o que mais importa é a sua instrumentalização como «device for getting attention from the crowd» (Chambers, 1984: 6). Ou seja, o seu poder extravasa o campo da ficção para tomar parte na vida do ouvinte/leitor, e este facto é manifestado sobretudo pelo próprio fim a que, desde as origens, se viu destinada a fábula. Recorde-se que, não sendo considerada como género literário de direito próprio, a fábula tinha como desígnio fortalecer, enquanto exemplo, o aparelho discursivo oratório, no sentido de poder ser utilizada em contexto oral para influir sobre os seus ouvintes. Sendo assim, a narrativa estabelece-se como «transactional phenomenon», mediadora de possíveis transformações históricas, inerentes ao tipo de contrato firmado¹⁵.

Pensar a fábula em todo o seu poder significa transpor todo um universo de espectro temporal imenso no qual a narrativa exemplar cooperava na vida do comum cidadão, nomeadamente na do cidadão da Antiguidade Clássica, onde o texto fabulístico, que começou por ser apenas um expediente, passou a comungar de uma vida que via na educação uma força viva, e que tirava da fábula o maior partido, não vendo nela apenas um entretenimento, mas principalmente uma actividade proveitosa em termos educativos e formativos de um carácter humano mais capaz. Mais recentemente, e como aqui vimos, La Fontaine veio consignar a este texto o mesmo tipo de funcionalidade, e reconhecer o seu poder efectivo na vida de cada um de nós, arrogando para a fábula o mesmo papel que esta tivera no mundo clássico. O poder da fábula está assim dependente da utilização que dela se fizer, e será tanto mais eficaz quanto mais nos apercebermos do papel que a literatura pode, de facto e de direito, ter na vida do homem, seja de que época for.

¹⁴ Por isso mesmo, acrescenta também Chambers, mais adiante: «La Fontaine cannot have been unconscious of the fact that the «morals» to his fables – in addition to sketching an interpretative possibility – gave didactic force and moral significance to what might otherwise have been taken as mere fun. But one particular fable (VIII, 4) takes as its actual subject matter «Le pouvoir des fables» and indicates in a striking way that this power derives from situational circumstances.» (1984: 6).

¹⁵ Chambers escreve: «[N]arrative is most appropriately described as a transactional phenomenon. Transactional in that it mediates *exchanges* that produce historical change [...], in that this functioning is itself dependent on an initial *contract*, an understanding between the participants in the exchange as to the purposes served by the narrative function, its «point»

Anexo – Prefácio de La Fontaine

(excerto)

A indulgência demonstrada por algumas das minhas fábulas permite-me esperar a mesma graça para esta colectânea. Não porque um dos mestres da nossa eloquência não houvesse reprovado o desejo de as apresentar em verso: julgou que o seu principal ornamento seria não ter nenhum; que, de resto, os constrangimentos da poesia, aliados à severidade da nossa língua, me embarçariam por diversas vezes, e baniriam da maior parte das narrativas a brevidade, a que bem podemos chamar a alma do conto, uma vez que, sem ela, perde necessariamente vigor. [...]

Mas não é tanto pela forma que conferi a esta obra que deve ser calculado o seu valor, antes o seja pela utilidade e pela matéria; na verdade, haverá algo de recomendável nas produções do espírito, que não se encontre no apólogo? [...] O que digo não é destituído de fundamento, uma vez que, se me é permitido misturar o que temos de mais sagrado com os erros do paganismo, vemos que a verdade falou aos homens por meio de parábolas; e será a parábola algo mais do que o apólogo, isto é, um exemplo fabuloso, e que se insinua com tanta mais facilidade e efeito, quanto mais familiar e comum se mostra? [...] Ora, que método poderá contribuir de forma mais útil do que estas fábulas? Dizei a uma criança que Crasso, indo ao encontro dos Partos, penetrou no seu país sem pensar como dali sairia; e que assim pereceu, ele e o seu exército, num pequeno esforço que fez para retirar. Dizei à mesma criança que o raposo e o bode desceram ao fundo de um poço para matar a sede; que o raposo saiu do poço socorrendo-se do dorso e dos cornos do companheiro, como de uma escada; ao contrário, o bode por lá ficou, por não ter sido tão previdente; e, por conseguinte, em todas as coisas é preciso considerar o fim. Pergunto qual destes dois exemplos causará mais impressão à criança. Não se deterá no último, porque mais conforme e menos desproporcionado do que o outro à pequenez do seu espírito? Não me venham dizer que os pensamentos da infância são de si mesmos bastante infantis, acrescentando ainda algumas tolices. Estas tolices só o são na aparência, pois, no fundo, possuem um sentido muito sólido. E como, por definição de ponto, de linha, de superfície, e por outros princípios muito familiares, atingimos conhecimentos que, afinal, medem o céu e a Terra, também pelos raciocínios e consequências que podemos retirar destas fábulas, tomamos o raciocínio e os costumes, tornamo-nos capazes de grandes coisas.

Estas fábulas não são apenas morais, proporcionam ainda outros conhecimentos. Expressam as propriedades dos animais e os seus diversos caracteres e, por conseguinte, também os nossos, uma vez que somos um apanhado do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais. [...] Assim, estas fábulas são um quadro em que cada um de nós se encontra descrito. O que elas representam confirma as pessoas de Idade avançada nos conhecimentos que a vida lhes deu, e ensina às crianças o que devem saber. [...] Devemos, tanto quanto possível, retirá-las desta ignorância: precisam de aprender o que é um leão, uma raposa, e o resto; e de saber porque comparamos, por vezes, um homem a esta raposa ou a este leão. E o papel das fábulas: delas provêm as primeiras noções destas coisas.

Já ultrapassei as dimensões habituais de um prefácio; porém, ainda não apresentei as razões do desenvolvimento da minha obra. O apólogo é composto por duas partes, uma das quais poderá

chamar-se o corpo, e a outra a alma. O corpo é a fábula, a alma, a moralidade. Aristóteles só admite animais nas fábulas; exclui os homens e as plantas. Esta regra é menos de necessidade do que de decência, uma vez que nem Esopo nem Fedro nem nenhum dos fabulistas a conservou, ao contrário da moralidade, que nenhum dispensa. Se me aconteceu empregá-la, foi nas situações em que pôde inserir-se com graça, e onde é fácil ao leitor supri-la. [...] No tempo de Esopo, a fábula era simplesmente contada; a moralidade separada vinha sempre em seguida. Surgiu Fedro, que não se submeteu a esta ordem: embeleza a narrativa e, por vezes, transporta a moralidade do fim para o princípio. Quando for necessário, falharei este preceito para observar outro, não menos importante: é Horácio quem no-lo ensina. Este autor não quer que um escritor se obstine contra a incapacidade do seu espírito, nem contra a da matéria. [...]

O Poder das Fábulas

No povo leve e vão da antiga Atenas,
Certo orador que a pátria em p'riço via,
Corre à tribuna, e arroja-se violento
A impelir os ânimos repúblicos.
No comum salvamento falou rijo.
Não se vendo escutado, o orador vibra
Os atrevidos tropos que revolvem
Ronceiras almas. Faz falar finados:
Troou, disse o que pôde. Tudo o vento
Levou. Ninguém fugiu. O animal frívolo
Usado a rasgos tais nem o escutava,
Para os lados olhava. Vendo-o fito
Nas brigas infantis, nada em seu tropos,
Que faz o orador? Mudou de rumo:
«Ceres, coa eirós e coa andorinha, um dia,
Indo em jornada as atalhou um rio:
A andorinha voando, a eirós nadando,
Passam presto de além...» Eis já que o povo
Voz em grita, pergunta: «E que fez Ceres?»
Que fez?... Súbito n'alma iras lavraram-lhe
Contra vós. Que o seu povo se embasbaque
Em contos pueris! Dos gregos todos
Seja ele só, que, do ameaçado p'riço
Se descuide! Clamai: «Que faz Filipe!»
Espertou-se co apólogo a assembleia.
E ao que o orador bem quis, se entregou toda.
Logrou essa honra um rasgo só da Fábula.
Vós sois de Atenas, todos; e inda eu mesmo,
No instante que em moral assim discorro,

Contem-me *Pele de Asno*, extremo gosto
 Ouvindo-o tomarei. O mundo é velho,
 Dizem, e eu creio que inda diverti-lo
 Compete, como as crianças se divertem.

(tradução de Filinto Elísio)

Bibliografia

- BRAGA, Teófilo (1997). «Processo artístico de La Fontaine». In La Fontaine. *Fábulas* (traduzidas e adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX e ilustradas por Granville). Lisboa: Temas & Debates, 17-20.
- CHAMBERS, Ross (1984). «Story and Situation – Narrative Seduction and the Power of Fiction». *Theory and History of Literature* 12. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 7-10.
- HOLZBERG, Niklas (2002). *The Ancient Fable: An Introduction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- LA FONTAINE, Jean de (1997). «Ao Delfim de França». In *Fábulas* (traduzidas e adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX e ilustradas por Granville). Lisboa: Temas & Debates, 23-24.
- (1997). «O Poder das Fábulas». In *Fábulas* (traduzidas e adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX e ilustradas por Grandville). Lisboa: Temas & Debates, 333-334.
- (1997). «Prefácio de La Fontaine». In *Fábulas* (traduzidas e adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX e ilustradas por Granville). Lisboa, Temas & Debates, 25-29.
- LÓPEZ CASILDO, Gonzalo (1998). «Introdução». In *Fábulas de Esopo*. Madrid: Alianza Editorial, 7-14.
- REIS, Carlos (1998). *Dicionário de Narratologia*. 6ª edição. Coimbra: Almedina, 77-78; 86-87.

Resumo: Ao questionar as considerações teóricas subjacentes aos textos de La Fontaine, nomeadamente em «O Poder das Fábulas» e no prefácio que escreveu às suas fábulas, pretendemos delas extrair um conjunto de elementos que nos parecem constituir uma contribuição importante para o entendimento do género fábula enquanto tal, sobretudo porque o autor considera produtivamente um conjunto de aspectos que nos parecem ser da máxima relevância para as análises teóricas contemporâneas, com as quais partilha um mesmo padrão de qualidade, dado o seu grande alcance. A pragmática do género fábula, as suas qualidades intrínsecas e a sua origem são alguns dos aspectos tomados em consideração no artigo que se segue.

Abstract: By questioning the theoretical considerations inherent in La Fontaine's texts, namely in «The Power of Fables» and in the preface written by the author to

accompany his book of fables, we meant to gather a set of elements which bear a significant contribution towards the understanding of the genre itself, inasmuch as the author successfully takes into account a number of the same aspects which are of relevance for today's theoretical analysis and can even be measured by the same quality standards, given their broad range. The pragmatics of the genre of the fable, its intrinsic characteristics, and the consideration of its progeny are some of the aspects which were taken into account in the following article.