

A fábula para a infância: sedução e transgressão no «bestiário encantado»

M. Fátima M. Albuquerque

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula infantil, maravilhoso, alegoria, hibridismo, metamorfose.

Keywords: children's fable, fantasy, allegory, hybridism, metamorphosis.

A fábula é uma curta narrativa alegórica que serve de pretexto a uma moralidade. Estas são, em termos muito gerais, as especificidades que resumem o género ao afirmar-se no decorrer dos tempos: muito antigo, as fábulas de Esopo, por exemplo, são do século VI a.C., o género foi depois reinventado por Fedro no tempo de Augusto e, finalmente, retomado, adaptado, reconvertido em pleno Classicismo francês, por La Fontaine. Durante esses muitos séculos de História literária inúmeros escritores fizeram incursões no campo da fábula, mantendo as estruturas organizacionais fundamentais a que acrescentavam alguns toques de personalidade divergente. Em comum, permanecia o facto de que as fábulas eram histórias de animais de toda a espécie que representavam, através dos seus atributos, os vícios e virtudes dos homens.

A maioria dos fabulistas dá, aliás, uma grande importância a esta finalidade das fábulas e é La Fontaine que, na «Introdução» à sua colectânea, nos explica que «as consequências que se extraem destas fábulas formam o discernimento e os bons costumes (...). Não são elas sempre morais, mas ministram ainda outros conhecimentos: as particularidades dos animais e seus diversos caracteres aí expressos, e portanto os nossos também, visto que somos o resumo do que há de bom e mau nas criaturas irracionais» (La Fontaine, 1972).

Se as características supracitadas constituem o esqueleto primeiro da fábula, vão-se sobrepondo outras variantes, enriquecendo o modelo inicial sem o alterar profundamente: por exemplo, as histórias de animais podem também converter-se em histórias de plantas e de seres inanimados; ou então, quando os textos se referem a vícios indi-

viduais – como a mentira, o ciúme, a vaidade, etc – não lançam mão de disfarces alegóricos, introduzindo seres humanos como personagens, tornando mais ostensiva a moralidade final da respectiva história.

Noutros casos, os animais ou outros seres da natureza não servem apenas como ponto de referência comparativa, mas antes, comportam-se e exprimem-se como humanos; nessa altura, a fábula ultrapassa a mera estrutura metafórica, convertendo-se em criação metonímica, visto que já não estamos perante uma coisa que substitui uma outra, mas sim perante a criação de um mundo diferente, quase um mundo paralelo, em que os animais irracionais adquirem raciocínio e as plantas conseguem exprimir verbalmente os seus sentimentos. É dentro deste campo mais difuso e ambíguo, que se situa o «bestiário encantado», como chama Isabel Mendonça Soares às fábulas dirigidas à infância (Soares, 1972: 3).

Não vamos aqui apresentar uma história deste género narrativo, antes iremos concentrar-nos na organização interna do fabulário infantil, ressaltando as suas dimensões específicas.

Para tal, começaremos por lembrar que a fábula para a infância é um dos modelos do conto maravilhoso, e portanto, como nos explica Pierre Mabilie nos reportamos a «une figure symbolique du réel» (Mabilie, 1962: 59), se bem que a um real condicionado por uma presença sensível que perturba, exalta ou inquieta, porque actua como um espelho de comportamentos. É então esse ‘espelho’ que, ao mesmo tempo que nos reflecte, se serve também da ilusão de multiplicar o outro, levando-nos a concordar com as críticas e correcções que nos são sugeridas e que aparentemente só recaem sobre o outro indiciado, mas que indirectamente nos repreendem.

Por tudo isto, e sobretudo pelo jogo de intenções e subterfúgios que são criados, a fábula infantil pressupõe um reforço da importância do leitor, que tem de assumir uma postura totalmente activa: é ele que, posto perante o insólito, tem de decidir sobre a sua interpretação e o seu significado último. E essa percepção essencial nasce necessariamente de uma integração ilusória do pequeno leitor no mundo das personagens, identificando-se com elas e apoiando as transmutações obrigatórias.

Aliás, como refere Todorov (1970: 29), para a literatura fantástica, também na fábula para crianças, o momento de hesitação inicial em que ocorre a compreensão do solicitado é instantaneamente substituído pela aceitação, que permite a entrada no estranho e no maravilhoso. Logo, e antes de mais nada, a fábula para crianças implica a aceitação de um mundo distinto (e por vezes diametralmente oposto) do nosso quotidiano, que exige para a sua interpretação, uma completa reformatação das coisas e dos seres, e também a utilização de ferramentas que a nossa razão não possui num plano imediato, visto que nos serão fornecidas pelo imaginário. Este processo imprescindível de participação do pequeno leitor na resolução/aceitação da fábula, é claramente explanado por Todorov:

À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend une décision, il opte pour l'une ou pour l'autre solution. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits nous disons que l'oeuvre relève un genre: l'étrange; si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. (Todorov, 1970: 46)

A riqueza possível desse mesmo maravilhoso é assumida por Todorov, quando cria uma tipologia sistemática que lhe permite caracterizar um maravilhoso hiperbólico, um maravilhoso exótico, um maravilhoso instrumental e um maravilhoso científico; além daquele que nos parece mais relevante para este nosso estudo sobre a fábula infantil, o maravilhoso puro, que é aquele que nunca se explica com a realidade, pois ocorre num mundo de leis naturais diferentes das nossas. É esse o motivo pelo qual, aceite esse mundo alternativo, nem as personagens nem o pequeno leitor encaram os acontecimentos com inquietação, ou com angústia, ou com medo. No fundo, através da fábula, entramos em consonância com uma das características definidoras da infância que transforma o impossível em possível, procedendo a uma normalização do (sobre)natural. Logo, os acontecimentos passam para primeiro plano, comprovando uma ligação estreita entre forma e conteúdo, que subalterna as reacções das personagens e mesmo do leitor dos eventos. Daí advém sempre uma presença natural de um narrador de terceira pessoa, que elabora um discurso narrativo claro e sem ambiguidades, e que por isso propõe ao pequeno leitor uma sequência de acontecimentos para aceitação, independentemente de acreditar neles ou não.

Na organização interna da fábula para crianças, as estruturas que sofrem uma maior alteração são o tempo e o espaço: quanto ao primeiro, o tempo, o tempo cronológico dissolve-se, enquanto o passado, o presente e o futuro perdem a sua sequência histórica, tendendo para uma suspensão. Cria-se uma espécie de presente eterno, onde tudo é possível, porque a cronologia nunca é respeitada nem mesmo identificada; no que diz respeito ao espaço, é especialmente construído numa grande riqueza e colorido, mas sempre resultantes de paisagens indeterminadas, de ambientes vagos e não propriamente de lugares.

No fundo, a fábula infantil transporta a criança leitora para mundos diferentes e constantemente alternativos, para um «universo secundário», como bem afirmou Tolkien. Este cosmos secundário é relativamente autónomo, relacionando-se com o mundo real, através de uma reflexão metafórica, mas nunca se intrometendo, ou tentando modificar, o real circundante. Mais concretamente, a fábula para crianças mantém uma relação tangencial com esse mesmo real, interrogando as suas crenças e valores, de um modo retrospectivo ou alegórico. Assim se constrói um outro universo, com elementos daquele em que vivemos, de acordo com os medos distópicos ou os desejos utópicos da infância, e este novo mundo, por mais estranho que pareça à primeira

vista, guarda sempre uma relação constante com o verdadeiro, através de uma exemplificação de uma possibilidade a ser seguida, ou a ser evitada.

Quanto à selecção de temas, nas fábulas para a infância existe uma clara predominância dos temas do Eu, na classificação de Todorov, que dão voz à organização da relação Homem/mundo. No entanto, para esse mesmo especialista, essa relação neste género literário é relativamente estática, pois implica uma percepção do mundo e não uma interacção com ele. Daí que defenda que este grupo de temas do Eu são sobretudo temas do olhar. Socorre-se inclusivamente da obra de Mabille para defender que é pelo olhar que se procede à observação atenta dos factos, e que o outro reflectido no texto, como num espelho, nada mais é do que um reflexo de nós próprios. Assim, este espelho textual constitui a única via de compreensão da realidade, visto que o caminho do maravilhoso serve para ensinar ao leitor, o lado escondido da realidade e de si próprio.

Se as fábulas partem de uma descrição inicial, proveniente de uma visão pura e simples, que nos revela um mundo linear e sem mistérios, seguidamente são introduzidos elementos simbólicos, que nos obrigam a visões oblíquas que ultrapassam o real, generalizando actuações, pensamentos e emoções. Dá-se então lugar a «uma transgressão do olhar» (Todorov, 1970: 129), que normaliza sobretudo dois blocos temáticos: um primeiro, constituído por metamorfoses humano/animal, animal/humano, reflexo da queda dos limites entre os reinos; um segundo, com a criação de um pandeterminismo generalizado, em que tudo terá de ter uma causa, mesmo que ela seja de teor sobrenatural. Esta perspectiva implica uma concepção holística do mundo, sentido como um todo, em que todos os detalhes se relacionam entre si. O pandeterminismo tem como consequência mais directa uma «pansignificação», em que o mundo e tudo o que o constitui se tornam altamente significativos e mesmo os pequenos incidentes do real contribuem para uma explicação mais global do universo e de nós próprios.

Da conjugação entre a metamorfose e o pandeterminismo resulta uma indefinição entre matéria e espírito, entre físico e mental, inclusivamente entre a coisa e a palavra que a designa. Do mesmo modo, desaparece a separação entre o humano e o objecto e o cosmos fica organizado numa «rede de comunicações generalizada» (ibid: 12), em que todos os seres, animados ou não, pretendem unir-se para restabelecerem o universo na sua harmonia inicial: o sujeito e o mundo circundante formam então um esquema de acção única, integral e totalizadora, no qual não existem sujeito e objecto e em que uma relação de contiguidade transforma as histórias das fábulas para a infância numa «exploration plus totale de la réalité universelle» (Mabille, 1962: 24).

Esta reflexão teórica, algo labiríntica, tem por finalidade apresentar a justificação metodológica, para o comentário de um tipo específico de fábulas para crianças, que se revelam como as favoritas da infância: as fábulas em que personagens humanas adquirem atributos animais, ou vice-versa, ocorrendo durante a narração dos eventos momentos de transmutação, ou mesmo de metamorfose.

Não vamos abordar este assunto através da discussão dos arquétipos literários à N. Frye (1966: 87-99), nem dos princípios organizadores da mitocrítica à Brunel (1974), apesar de concordarmos que é uma evidência indiscutível que a metamorfose constitui o mito cosmogónico da criação do homem. Antes, partiremos para uma mera reflexão descritiva e globalmente interpretativa, exemplificando o tipo e a finalidade das transformações na fábula infantil.

Assim, começaremos por lembrar que nas fábulas para adultos existe um primeiro momento de grande realismo, em que são mencionadas as características do animal ou do ser que vai servir de elemento de comparação¹; a maioria das vezes, existe depois um momento de transição, em que são enfatizados os atributos que se consideram importantes, muitas das vezes pelo próprio ser da natureza em cena, através do recurso ilusório à verbalização e, finalmente, transferem-se as conclusões obtidas para a vida do ser humano, alertando o leitor em geral para comportamentos errados e incentivando à correcção desses mesmos desvios.

Ao contrário, em muitas fábulas para crianças, estes três momentos sequenciais do desenvolvimento do texto não são respeitados, podendo ocorrer uma junção das características animais com as humanas, permanecendo alguns traços fisionómicos do bicho no homem, ou elementos humanos no animal. Afinal, não devemos esquecer que o mundo da criança é muito mais rico em simbolismos do que o do adulto e por isso, subjacente a qualquer texto para a infância, existe a mensagem de que, já que todas as tentativas do homem para se salvar – e para salvar os outros e a própria natureza –, têm fracassado, talvez seres híbridos e transmutados possam fazer triunfar a vida e restaurar alguma harmonia no universo. É por essa razão que o imaginário infantil é globalmente dominado por uma polimetamorfose concêntrica, constituída pelo dragão, ser impossível como vertebrado, mas utopicamente desejado, pelas suas potencialidades aparentes e complexas: garras de leão (ou de águia) indiciando a sua força, asas que o podem levar a lugares distantes, escamas de peixe que o tornam invulnerável, bafo de fogo com que aniquila as injustiças e um coração de ser humano que o induz a proteger os indefesos. O dragão é, na literatura para a infância, o mais ostensivo símbolo centralizador, visto que nele as qualidades do ser humano e de diferentes espécies animais se associam numa forma de complementaridade, de auxílio mútuo, que intensifica cada um dos atributos constituintes.

Se para Michel Foucault (1966: 11-112) a metamorfose se realiza em dois planos possíveis, o da metamorfose vertical, em que se congregam diversos seres e o da metamorfose horizontal, em que a personagem se vai convertendo numa sequência de seres,

¹ Esta estrutura tripartida ocorre mesmo em autores que, pela natural veia criativa, se pressupunha que organizassem os textos de uma forma mais híbrida e ambígua: tal acontece, por exemplo, com Leonardo Da Vinci no seu *Bestiário, Fábulas e outros Escritos*.

um após outro, no caso da fábula infantil só pode ocorrer a metamorfose vertical. Realmente, um modelo de sucessões de transformações seria sentido como altamente desagregador para o espírito infantil, impedindo a leitura simbólica dos diversos planos possíveis. Por isso, a fábula infantil só permite a metamorfose vertical, que, por sua vez, podemos desdobrar em dois tipos: a metamorfose estática e a metamorfose dinâmica. Nesta classificação que agora adianto, procedo à separação dos textos em que existe uma metamorfose logo desde a abertura, ou mesmo indiciada como anterior aos eventos narrados, daquela que se verifica no desenrolar do próprio texto; em qualquer destes tipos, porém, logo que ocorrida a metamorfose, esta permanece durante todo o desenvolvimento da fábula, sendo necessária a descodificação da lição de vida documentada, para se resolver/inverter a própria transformação.

Como exemplo da metamorfose estática relembro a fábula *O Príncipe que casou com uma tartaruga*,² que nos narra a história de três irmãos, que resolvem entregar à sorte a escolha da futura esposa, quando o rei seu pai lhes diz que do casamento certo irá depender qual dos príncipes será seu sucessor no trono. Entregando-se totalmente nas mãos do destino, os três irmãos combinam lançar uma seta ao acaso e casar com a jovem que se encontrar mais perto do seu ponto de impacto na terra. Enquanto os dois mais velhos casam com fidalgas aparentemente prendadas, ao mais novo calha como noiva uma tartaruga que passava. Após os três casamentos, e para avaliar a competências das três noras, o rei faz três visitas-surpresa aos filhos, procurando confirmar, na primeira visita, qual das noivas era melhor dona de casa, na segunda visita, qual das noivas era melhor cozinheira, e na terceira visita qual das jovens era melhor mãe. De todas as vezes é a Princesa Tartaruga que sai vencedora, sobretudo porque o rei também constata que é o filho casado com a tartaruga aquele que é mais feliz.

Como podemos ver, a lição desta fábula não é guardada para o fim, mas alastra por todo o texto, dependendo da avaliação crítica e interpretativa que o pequeno leitor faz da própria metamorfose da princesa. Esta, que é uma tartaruga, que na tradição antropológica encarna em si a fealdade física – o nome do animal decorre de Tártaro, logo é um ser oriundo dos infernos! – comprova, através das suas muitas qualidades, a relatividade das aparências. Essa conclusão é mesmo verbalizada pelo rei, ao explicar aos filhos porque escolhe este casal mais jovem para lhe suceder, insistindo em que a falta de beleza física da futura rainha, é muito menos importante do que os seus comprovados dotes de coração e de inteligência. Descoberta esta lição de vida, a tartaruga pode retomar a sua forma humana, dissimulada em princípios éticos fundamentais.

A maioria das vezes, esta metamorfose estática toma o aspecto de um castigo, como acontece na fábula *O Príncipe-rã*, ou *A Bela e o Monstro*. Tanto o Príncipe-rã

² Esta fábula, divulgada entre as crianças portuguesas como um conto separado, faz parte da colectânea *As Mil e Uma Noites*.

quanto o monstro são punidos devido à arrogância com que encaram a vida, e à sua indiferença perante os problemas dos outros à sua volta. Nestes casos, o corpo do animal constitui uma espécie de prisão e as personagens morrem para a vida humana. Contudo, se as figuras em cena estão privadas de liberdade, não estão nem privadas de palavras, nem de memórias do passado. Compete-lhes então procurar as vias do arrependimento e convencer os humanos a colaborarem na sua redenção, ajudando-os a provar que mudaram e que portanto merecem voltar à sua humanidade perdida.

O grupo mais interessante deste tipo de fábulas de metamorfose estática é constituído por histórias, onde não chega a ocorrer uma transformação completa, mas em que um ser humano adquire traços de animal que funcionam como um aviso, como um indício, que serve de alerta e que exige uma reflexão aturada sobre a vida. Assim acontece, por exemplo, no *Príncipe com cabeça de cavalo*, no *Rei bico de tordo* e numa das mais belas histórias tradicionais portuguesas, *O Príncipe com orelhas de burro*. Neste último caso, as orelhas de burro são atribuídas ao pequeno príncipe, na festa do seu baptizado por uma das fadas-madrinhas, convidadas para a cerimónia, e não constituem um castigo; surgem antes numa sequência natural, já que a primeira fada atribui ao príncipe «singular encanto e grande simpatia», a segunda «sabedoria, inteligência e honestidade» e a terceira, «para evitar que o herdeiro do trono se enchesse de orgulho e de soberba pela sua beleza, inteligência e encanto» atribui-lhe um dom especial: «Eu te fado para que te cresçam orelhas de burro, para te não deixar esquecer que não és perfeito».

Inicialmente, o Príncipe esconde as orelhas, fazendo de contas que elas não existem: torna-se então caprichoso, malévolo e sempre atormentado pela fuga à verdade e pelo receio que o seu segredo seja descoberto. Finalmente, após diversas vicissitudes e muitas aprendizagens, o Príncipe decide assumir publicamente que não é perfeito, desvendando aos olhos dos seus súbditos o seu defeito de nascença. Retomada a atitude de modéstia que marca as limitações do ser humano, as orelhas de burro desaparecem e o Príncipe viverá feliz para sempre.

Passamos agora para as fábulas em que ocorre uma metamorfose dinâmica, em que o leitor vai assistir à transformação da personagem, de acordo com um seu desejo, transmutando-se lentamente. A maioria dos exemplos que encontramos, e que encaixam nesta categoria, representam metamorfoses para seres humanos, integrando na sua essência possíveis ritos de crescimento mal compreendidos. Tal sucede, por exemplo, em *A Sereiazinha* ou no *Pinóquio* que pretendem ambos tornar-se seres humanos. Na base dessa aspiração o mesmo sentimento – o amor. Da parte da Sereiazinha, a sua paixão pelo jovem príncipe e o seu desejo determinado de casar com ele; no caso do Pinóquio um sentimento filial que o leva a reconhecer a solidão do bom Gepeto e a assumir a sua intenção de permanecer ao seu lado toda a vida, como um filho dedicado. As duas fábulas seguem trajectos paralelos, já que os vemos a aprender a «tornarem-se meninos de

verdade»³ e as hesitações, erros, arrependimentos, conquistas, mal-entendidos podem terminar em sucesso, como acontece em Pinóquio, ou redundar em fracasso, como acontece na Sereiazinha.

Com efeito, a condição humana é uma conquista que se obtém com muito empenhamento, com muito esforço, com muito amor e altruísmo e nunca é um dado adquirido. Por isso, o facto da Sereiazinha ter tomado a aparência humana, não a transforma automaticamente numa menina. Pinóquio revela-nos, aliás, os fios com que se tece um menino de verdade, como se procede à construção do seu coração, aos caminhos de relacionamento com os outros e à presença da sua voz no mundo.

Concluimos, destacando alguns pontos essenciais da nossa argumentação: primeiro, na fábula para crianças existe implícito um ordenamento do mundo e uma valorização do papel do homem sobre os outros seres da natureza, ao contrário do que é afirmado pela maioria dos teóricos sobre literatura infantil: isto é, um ser humano converte-se em animal, porque mereceu uma punição devido aos seus comportamentos; um ser animal ou inanimado transforma-se em ser humano, para cumprir uma aspiração de aperfeiçoamento, ou para aceitar uma recompensa pelos dotes demonstrados.

Contudo, seja qual for a direcção da metamorfose, nada neste mundo infantil é fechado e irremediável, sendo sempre dominado pela esperança: mesmo as metamorfoses animais mantêm viva a crença no retorno e os que conseguem ser humanos, se procederem às opções correctas, podem continuar o resto da vida nessa mesma forma.

Assim, este modelo de fábula para crianças reúne os motivos, os temas e as conclusões morais, interligando-os e centrando-os numa ou mais personagens, colocadas sempre ao serviço de uma intenção formativa. Com efeito, aqui, a metamorfose não se reduz a uma mudança de espécie, nem mesmo a uma mudança de reino. Ela é uma hipótese no tempo e apresenta-se, antes de mais, como uma audácia, como uma transgressão e um privilégio, quer o leitor a considere como proibida ou permitida. De qualquer maneira, é sempre fascinante, deixando-nos divididos entre o sentimento de mudança possível, e a segurança da permanência que só abandonamos relutantemente.

³ Nos dois contos maravilhosos supracitados esta expressão é recorrente, não sendo fortuita a qualificação atribuída a menino: ser «de verdade»; logo, com os defeitos e qualidades característicos de qualquer criança.

Bibliografia

- ANDERSEN, Hans C. (2003) «A Sereiazinha» in *Contos de Fadas*. Lisboa: Dom Quixote, 43 -77.
- BRUNEL, Pierre (1974). *Le Mythe de la Métamorphose*. Paris: Armand Colin.
- COLLODI (1990). *As Aventuras de Pinóquio*. Lisboa: Europa-América.
- DA VINCI, Leonardo (2005). *Bestiário, Fábulas e outros Escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ESOPO (1997). *Fábulas*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- FRYE, N. (1966). «The Archetypes of Literature». In VICKERY, J. *Myth and Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GRIMM, J.&W (1982). *Contos*. Lisboa: Edições Piaget.
- LA FONTAINE (1972). *Fábulas*. Lisboa, Verbo.
- MABILLE, P. (1962) *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit.
- MELLIER, Denis (1999). *L'écriture de L'excès. Fiction Fantastique et Poétique de la Terreur*. Paris: Honoré Champion.
- PROPP, V (2002). *As Raízes históricas do Conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes.
- RUAUD, A. F (2001). *Cartographie du Merveilleux*. Paris: Editions Denoel.
- SOARES, Isabel Mendonça (1972). *O Grande Livro dos Animais*. Lisboa: Verbo.
- TODOROV, T (1970). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Editions du Seuil.

Resumo: Apresentamos, neste estudo, as especificidades da fábula para crianças, com especial referência ao modelo mais original, a fábula com metamorfose.

Abstract: In this paper, we study the specific elements of the fable for children, with a special reference to the most original model of fable, the one dealing with a metamorphosis.

