

# forma breve

Revista de Literatura

# 3

## A Fábula



universidade de aveiro



theoria poiesis praxis

## Ficha Técnica

### **Título**

forma breve 3  
A fábula

### **Director**

António Manuel Ferreira  
aferreira@dlc.ua.pt

### **Secretários**

Paulo Alexandre Pereira  
Maria Eugénia Pereira

### **Comissão Científica | Editorial Board**

Ofélia Paiva Monteiro (Universidade de Coimbra)  
Francisco Maciel Silveira (Universidade de São Paulo)  
Eugénio Lisboa (Universidade de Aveiro)  
Daniel-Henri Pageaux (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle)  
Rosa Maria Goulart (Universidade dos Açores)  
Francisco Cota Fagundes (University of Massachusetts – Amherst)  
José Romera Castillo (UNED – Madrid)  
René P. Garay (The City College – Graduate School - City University of New York)  
José Maria Rodrigues Filho (Universidade de Mogi das Cruzes, SP)  
A Direcção da Revista

### **Concepção gráfica**

Sersilito - Maia

### **Edição**

Universidade de Aveiro  
Campus Universitário de Santiago  
3810-193 Aveiro

### **1º Edição**

Dezembro de 2005

### **Tiragem**

500 Exemplares

### **Depósito Legal**

237587/06

### **ISSN**

1645-927X

### **Correspondência**

forma breve – Departamento de Línguas e Culturas  
Universidade de Aveiro  
3810-193 Aveiro

## **Aceitam-se permutas | We accept exchanges**

Catálogo recomendada

Forma breve. – (2003) -. – Aveiro: Universidade, 2003  
– Anual  
ISSN 1645-927X: permuta

forma breve 3

# A fábula

2005

Centro de Línguas e Culturas



## A FÁBULA

Ana Paiva Morais

Histórias Do Ínfimo:

*Fabula* e a Fábula na Idade Média - entre o Fabuloso e o Obscuro ..... 11

Luciano Pereira

A fábula, um género alegórico de proverbial sabedoria ..... 21

César Chaparro Gómez

La Fábula Latina: entre ejercicio escolar y pieza literaria ..... 33

Manuel Mañas Núñez

Pervivencia de la fábula latina en la literatura española:

Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte ..... 55

Paulo Alexandre Pereira

O homem e o unicórnio: efabulações ..... 69

Patrick Dandrey

Les Fables de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève ..... 85

Maria Eugénia Pereira

Les Fables de La Fontaine et ses illustrations ou les enjeux de l'interprétation..... 97

Noélia Duarte

O Poder da Fábula ..... 109

Sara Augusto	
A multiplicação das fábulas na ficção narrativa de Soror Maria do Céu .....	121
Paula Fiadeiro	
Fábulas e efabulações no moralista D. Francisco Manuel de Melo .....	135
João Paulo Silvestre	
Definição e uso dos termos <i>fábula</i> e <i>fabuloso</i> em textos metalinguísticos no século XVIII.....	159
Ana Margarida Ramos	
As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea .....	169
M. Fátima M. Albuquerque	
As fábulas para a infância: sedução e transgressão no «bestiário encantado» .....	195
António Manuel Ferreira	
<i>Uma Fábula</i> , de António Franco Alexandre .....	205
Martim de Gouveia e Sousa	
<i>Uma Fábula</i> : a alteração material em António Franco Alexandre .....	211
Isabel Cristina Rodrigues	
Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira .....	215
Adelto Gonçalves	
Fábula, apólogo e parábola em Machado de Assis .....	221
Luiz Gonzaga Marchezan	
O fabular de Carlos Drummond de Andrade .....	229
Maria Sofia Pimentel Biscaia	
Desire and Ideological Resistance: Fabulation in <i>Haroun and the Sea of Stories</i>	239
OUTROS ESTUDOS	
Mónica Serpa Cabral	
Os contistas da Horta: os primeiros passos do conto açoriano .....	253
Maria Isabel Pinho	
O Mistério Indecifrável, ou o enigma da condição humana nos contos de Domingos Monteiro .....	273

Daniela Oliveira	
Voz silente: uma análise de <i>As Palavras Poupadas</i> , de Maria Judite de Carvalho ...	281
Erik Van Achter	
How First Wave Short Story Poetics came into Being: E. A. Poe and Brander Matthews .....	297
Lola Geraldes Xavier	
O quotidiano brasileiro na crónica contemporânea: João Ubaldo Ribeiro e Alcione Araújo .....	321
Francisco Maciel Silveira	
«Ditirambo», de Oswald de Andrade: um minuto de poesia .....	335
José Maria Rodrigues Filho	
«Cobra Norato», de Raul Bopp: a celebração da brasilidade e as suas possibilidades midiáticas .....	343
Maria Heloisa Martins Dias	
Um «Busto» Em Duas Linguagens .....	351
Flavia Maria Corradin	
Dois exercícios dramáticos de Camilo Castelo Branco .....	359
Leila Maria Daibs Cabral	
<i>Espingardas e música clássica</i> : uma contextualização intertextual/paródica .....	369
María Jesús García Méndez	
«En Portugal como en España...»: circunstancia y poesía .....	379
Carlos Nogueira	
Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa.....	395
RECENSÕES .....	405

O próximo número da revista *forma breve*, a editar em  
Dezembro de 2006, terá como tema «o fragmento».





# A fábula



# Histórias do Ínfimo: *Fabula* e a Fábula na Idade Média – entre o Fabuloso e o Obscuro

Ana Paiva Morais

Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: fábula, efabulação, alegoria, hermenêutica medieval, iluminação/obscuridade.

Keywords: fable, fabulation, allegory, medieval hermeneutics, illumination/obscurity.

## A fábula como metáfora

Num artigo publicado em 1977, «La vie des hommes infames», Michel Foucault (Foucault, 1992) procurava estabelecer a equação que permitia relacionar a infâmia e o ínfimo. Tratava-se de estudar fragmentos de vidas de quem tinha permanecido na obscuridade, de homens cujas vidas não puderam deixar traços a não ser pelo seu contacto instantâneo com as instituições do poder, vidas reais «representadas» nas poucas frases de documentos exumados dos arquivos do Hôpital Général, de registos de internamento redigidos no início do século XVIII, cuja pesquisa era um projecto constante do filósofo desde a *Histoire de la Folie*. Não se tratava de «retratos», mas, como o autor no-lo revela logo nas primeiras páginas, de «armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, de que as palavras foram os instrumentos» (ibid.: 96). Uma existência destituída de glória, que fazia destes homens seres indignos de memória.

Tal é a verdadeira infâmia, segundo Michel Foucault: não a da fama, a que deixa rasto na lenda que exalta figuras lembradas pelo horror das suas práticas, mas a infâmia do que é indigno de sobreviver na memória, de quem apenas possuímos a certeza da existência através de brevíssimas palavras que proferiram ou que sobre eles foram escritas em situação que os tornava incompatíveis com a história. A literatura, afirma ainda Foucault, está inevitavelmente comprometida com esta ordem na medida em que

encerra em si a lógica mais íntima da fábula, que no seu verdadeiro sentido significa aquilo que merece ser dito (Rey, 1992)<sup>1</sup>:

Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pôde ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso; era preciso que ela fosse retirada para fora de si própria pelo heroísmo, a façanha, as aventuras, a providência e a graça, eventualmente a perversidade; era preciso que fosse marcada por um toque de impossível. Só então se tornava dizível. Aquilo que a punha fora de alcance permitia-lhe funcionar como lição e exemplo. Quanto mais a narrativa fugisse ao vulgar, mais força tinha para fascinar ou persuadir. Nesse jogo do «fabuloso-exemplar», a indiferença face ao verdadeiro e ao falso era pois fundamental (Foucault, 1992: 124).

Para Michel Foucault, a literatura moderna nasce precisamente no momento em que se instalam os dispositivos para que o vulgar possa ser dito fora da esfera do irrisório e do impossível, momento que o autor situa no século XVIII. O acesso do quotidiano, do ínfimo e do obscuro à fábula, anteriormente reservada à celebração da exuberância e do heroísmo, irá determinar o discurso literário do Ocidente, o qual passará a buscar o que é mais inacessível e mais oculto, solenizando o que é comum.

A hipótese que coloco neste ensaio, e que procurarei explorar nalguns dos seus contornos que me parecem ter mais interesse para a questão da fábula, é a de que já na literatura medieval se assiste a uma íntima relação da efabulação – e do género da fábula na perseguição do que é mais obscuro e vulgar. Em meu entender, o carácter fabuloso que assiste à narrativa medieval, apesar de se inserir na vertente exemplar que dominou o discurso poético até ao século XV, não exclui uma outra componente que constitui um dispositivo poético, actuante no género fábula, através do qual se procura construir um olhar sobre o real naqueles aspectos em que ele é mais desacreditado.

Neste sentido, o fabuloso está relacionado com a exploração de modos de aceder às realidades morais, as únicas realidades possíveis, efectivamente, já que, no período medieval, eram elas a investir o mundo do seu elemento mais fundamental, aquele que o podia justificar. Na hermenêutica medieval, o mundo só se torna significativa na medida em que significa moralmente. O estabelecimento de um nível de significação moral para o qual a superfície textual, ou seja a letra, remete analogicamente e de modo sistemático constitui o aspecto da significação sem o qual todo o edifício do sentido exegetico ruirá. Aqui reside o núcleo da lógica da exemplaridade que percorre os textos medievais. Porém, ao imperativo do sentido moral acrescentam-se outros aspectos, a meu ver não menos interessantes para a apreciação do carácter poético do texto medieval, que são caracterizados pelos dispositivos do acesso ao nível da significação moral.

---

<sup>1</sup> Sobre a etimologia do termo «fábula»: «*effabilis* – qui peut se dire; *ineffabilis*: qui ne peut s'exprimer».

Quanto a esta questão, a fábula é um género privilegiado e incontornável. E isto verifica-se, por um lado, na utilização da máscara dos animais para produzir sentido, estabelecendo um sistema analógico que se desenvolve entre mundos aparentemente opostos, em que, numa narrativa por vezes extremamente sintética, se estabelece a ligação do irracional e da moral, conjugando o que é inconciliável; mas verifica-se também, por outro lado, porque a eficácia do ensinamento moral depende precisamente deste grau de afastamento, da insignificância da sua base de figuração, o que permite libertar todo o campo da significação para que possa ser ocupado pelo nível moral.

No entanto, este mecanismo está longe de funcionar unilateralmente, apenas com orientação ascensional, imobilizando o sentido no nível moral uma vez alcançado. A tradição da fábula insere-se numa prática da repetição que é possivelmente a mais intensa na história da literatura desde a Antiguidade. As características específicas da sua tradição de transmissão e de circulação assentam sobre o processo da repetição o qual acabou por produzir um efeito de espelho e por promover o funcionamento do sentido na direcção inversa: assim como a letra (o animal) figura o sentido moral, também este, por sua vez, pode carregar de sentido aquilo que à partida era semanticamente inerte. A ameaça da confusão entre as duas direcções, que poderia conduzir a uma equivalência em termos equitativos entre a base literal e a elevação do sentido e, em última instância, levar a uma autonomização da letra, invade o discurso teológico medieval (veja-se os contornos que teve o tratamento do tema da «escada do céu» em importantes tratados de pregação no século XIII, nomeadamente no de Alain de Lille (Alain de Lille, 1976). Essa ameaça constitui o núcleo da fábula vulgarmente designada «Le chien et l'ombre» (Bastin, 1929)<sup>2</sup>, à qual voltarei mais adiante.

É remota a tradição medieval que coloca a tónica no baixo, no insignificante e no irracional como pontos de partida para o percurso que conduz aos níveis mais elevados do sentido na escala de leitura da exegese medieval.

Nos alvares da época medieval, no século V, no preâmbulo do *Comentário ao sonho de Cipião*, Macróbio estabelece de modo lapidar a distinção entre os usos filosóficos das *fabulae*, isto é, das ficções poéticas, e os não filosóficos. As fábulas de Esopo são colocadas no grupo das ficções que têm um fundo imaginário e são tratadas através de narrativas ficcionais, enquanto as ficções que assentam num fundo verídico e são tratadas por meio de narrativas ficcionais se integram na filosofia. Aqui, visto que o contexto é o do sonho escatológico, o «sonho» é a linha que delimita a vida do corpo e a vida da alma. Nesta brecha, a alma, liberta da ganga corporal, pode ter a visão de verdades habitualmente inacessíveis (situadas nas regiões celestes), passando a ficção a

---

<sup>2</sup> «Le Chien et l'ombre» (*Novis Aesopus* d'Alexandre Neckam, I, 5; *Isopet de Paris* II, 11; *Isopet de Chartres*, 9; *Isopet I*, 5; *Isopet de Lyon*, 5; *Isopet III*, 1; *Romulus* de Walter l'Anglais, 5; *Romulus*, I, 5). Indico apenas as versões compiladas por Julia Bastin na edição referida, todas elas anteriores ao século XIV.

ter a caução da ordem filosófica. Na linha sequencial em que se dispõem as modalidades de acesso às significações superiormente situadas, o sonho constitui uma mediação positivamente valorizada, na medida em que se enquadra nos dispositivos filosóficos da busca da verdade e do conhecimento e, integrado na hierarquia exegética medieval do sentido, aponta o último estágio da significação: o nível escatológico ou anagógico que indica o que virá no final dos tempos. Tal é a visão de Cipião Emiliano. Mas o sentido global do sonho revela, também, a necessidade de abandonar o elemento corporal, entendido como ponto de cegueira. Por isso, ele é apresentado como um estado cata-léptico algo semelhante ao da morte, que coloca o corpo em suspenso para favorecer o desenvolvimento de um tipo de visão não sensorial. Tal modelo influirá de forma decisiva na constituição do género medieval das visões do Outro Mundo. Para o meu propósito, importa, no entanto, sublinhar que a visão depende da suspensão do corpo, isto é, daquilo que é perecível e insignificante.

Assim, a *fabula* é entendida quer como o elemento que permite o acesso à verdade por ser seu canal imprescindível, embora perecível, quer, por outro lado, como algo que veda o acesso gratuito aos mistérios – aquilo a que os teólogos e filósofos medievais chamaram o «véu», mais precisamente o *integumentum* ou *involucrum* –, preservando o carácter secreto da verdade e o seu elemento de enigma.

Aquilo que o *Comentário ao Sonho de Cipião* traz para o pensamento medieval acerca do estatuto das ficções poética, as *fabulae*, é a ideia de que estas tendem quer para a luz quer para a sombra, ou, mais precisamente, que é a sombra que indica a presença da luz na sua máxima fulgurância, ainda que esta não possa ser apercebida de modo imediato. Iremos encontrar uma formulação muito clara desta lógica já em pleno contexto do pensamento medieval em Gregório Magno, quando, no âmbito da reforma da Igreja que promoveu, procurou consolidar as bases para a integração do *exemplum* na pregação, e o problema da legitimação das ficções poéticas se colocou:

Supposez qu'une femme enceinte soit jetée en prison, qu'elle y mette au monde un enfant, que l'enfant né en prison y soit nourri et grandisse; si la mère qui l'a enfanté venait à lui parler du soleil, de la lune, des étoiles, des montagnes et des plaines, des oiseaux qui volent, des chevaux en course, lui pourtant, comme il est né et a été élevé en prison ne connaît que les ténèbres de la prison; *il entend dire* à la vérité que ces choses existent, mais il doute qu'elles existent réellement parce qu'il ne les connaît pas d'*expérience* (Gregoire Le Grand, 1978: 302, itálicos meus).

Gregório acrescenta ao pensamento de Platão expresso na *República* na designada «alegoria da caverna», com o qual este trecho estabelece evidentes ligações, o elemento da *fabula*, pois o conhecimento que a criança imaginada por Gregório tem do mundo provém unicamente da narração. Formado pelo «ouvir dizer», o mundo constitui-se não por fruto da experiência, mas por uma pura elaboração ao nível do imaginário.

Estando o caminho aberto para o desenvolvimento de uma teoria do *exemplum* baseada na *fabula*, não é de admirar que o *exemplum* tivesse recorrido mais tarde à fábula esópica e que a linguagem dos animais tivesse invadido o próprio universo da exemplaridade. Na sua recolha de *exempla* alegóricos, Nicole de Bozon introduz um intrigante comentário acerca da importância da linguagem dos animais no *exemplum*:

En ceo petit liveret poet l'em trover meynt beal ensauple de diverse matiere par ont l'em poet aprendre de eschuer peché, de embracer bontee, e sur tote rien de loer Dampnedee qe de bien vivere nous doynt enchesoñ *par la nature des creatures qe soñ sunz reisoñ* [...] les bestez vus aprendrount [...] ne mye en parlañt, mès chescun en sa nature diversement overañt, coment par les uns purrez bien faire, e coment par les autres de mal vus purretz retrere. (Nicole de Bozon, 1889: 8).

Ao validar no contexto da narrativa exemplar a linguagem das «créatures qui sont sans raison», Nicole de Bozon vem pôr a tónica em algo a que já Gregório Magno tinha aludido: o carácter efabulatório das ficções literárias, por se afastar da racionalidade, contribui para evidenciar o acto de fé como dinâmica essencial do acesso às verdades espirituais, e isto na medida em que o acto de fé se processa por um salto metafórico que é comparável à operação metafórica imprescindível no processo literário. Elisabeth de Fontenay sublinha este mecanismo ao afirmar que a grande descoberta do cristianismo, a primeira operação metafórica, o original e misterioso caso de substituição de si mesmo por outro reside na identificação de Cristo com uma personagem humilde figurada pelo cordeiro, logo, na deslocação solene do animal para o humano (Fontenay, 1998: 241-263).

A questão do animal está em que a operação de substituição metafórica em que se baseou a retórica veiculada pela teologia medieval assenta numa animalidade caracterizada pelo silêncio: a figuração animal de Cristo está intimamente associada à sua constituição como vítima – o cordeiro –, um representante da colectividade a salvar, o que determina a impossibilidade de se assumir como sujeito e de alcançar a capacidade de falar em nome próprio. Na semiótica teológica, que está na base da noção de «livro de Deus», os animais não produzem linguagem, mas eles próprios são «vocábulos» de um léxico simbólico. Por outro lado, a linguagem dos animais que se desenvolve com a introdução do género fábula no discurso teológico através do *exemplum* aponta outro sentido: a linguagem dos animais está aí associada a um discurso que procura fundar as suas raízes na realidade humana, ainda que ele apareça revestido da palavra bíblica que lhe confere a caução do sentido, e a ideia de realidade humana comece a tomar consistência a partir do momento em que nasce a comparação entre elementos do mesmo nível, o mundo sensível.

## Na penumbra de uma virtualidade

A *Disciplina Clericalis* de Pierre Alphonse, obra que apareceu no século XII na França do norte (Pierre Alphonse, 1911), é constituída por cerca de trinta narrativas exemplares contadas por um pai a um filho com o intuito de o instruir acerca dos valores morais, reunindo a função homilética do *exemplum* ao papel didáctico da *fabula*. A grande maioria das narrativas que integram esta obra são de carácter ficcional, mas a sua eficácia didáctica resulta em grande medida do grau de comparabilidade alcançado: quase todas as personagens se movem num contexto familiar ao do pai e do filho e poderiam pertencer ao seu universo spatiotemporal, e as questões tratadas são problemas que estão no horizonte cultural e social dos interlocutores.

Assim, a introdução, melhor diria a intromissão, de uma fábula a determinado momento da obra – a qual, globalmente, se caracteriza por um carácter alheio ao deste género, intimamente marcado pela lógica da exemplaridade – parece obedecer à necessidade de fazer irromper no seio do universo exemplar uma força que recorda a pertença do exemplo à ordem da efabulação. É significativo que seja a raposa a expor a lição desta fábula e a enunciar a moral do conto, desempenhando a função que na economia geral da obra cabe ao pai-mestre. É curioso, também, notarmos que no conto XXI é mais uma vez a raposa que é chamada a pronunciar o juízo pelo qual se resolverá a contenda entre um vilão e o lobo, sabendo-se como aquele animal está marcado, no universo poético medieval, pela sua estreita ligação com a hipocrisia e a ludibriação, ao ponto de sobre o seu nome se ter forjado o adjectivo «renardie» para designar esses vícios. São, aliás, essas qualidades negativas que a colocam em posição de se tornar esporádica e surpreendentemente protagonista moral. Mas qual o estatuto de uma moral que se deixa exemplificar pelos embustes da raposa? Qual a função da dissimulação animal no estabelecimento da verdade e da justiça?

Deslocar a enunciação da moral para o espaço diegético da narrativa, fazê-la pronunciar por uma personagem de ficção, torna patente o ponto de abertura à *fabula* a que todo o exemplo está sujeito, como se as verdades exemplares necessitassem de ser caucionadas pelo regresso fantasmático da *fabula* através do qual elas podem ser libertadas de uma perspectiva que as coloca numa dimensão definitivamente estabelecida e adquirir uma projecção dinâmica no tempo. A *fabula* não irrompe para contrariar o *exemplum* nem para o subverter; ela aparece antes como elemento ao serviço da verdade cujo estatuto de simulacro advém da sua situação na penumbra de uma virtualidade.

Se pensarmos na fábula como género, podemos considerar que esta se refere sempre a um universo literário original que contamina o espaço da efabulação com o cunho do proto-autor Esopo. A sua vida, apresentada por Julien Macho no prólogo do *Esopo* (Julien Macho, 1982), é reveladora das circunstâncias insignificantes e desvalorizadas

desse início. Reenviando à origem da literatura pelo estilo «baixo», o seu iniciador, de resto, traz inscritas essas circunstâncias no seu corpo disforme:

Et estoyt entre tous les hommes difforme, car il avoyt une grosse teste, grant visaige, longues joues, les yeulx agus, le col brief, bosse et grosse pance, grosses jambes et larges piedz et, que pis est, il estoyt si breton qu'il ne savoyt parler en aulcune maniere. Toutes foys, il avoit grant astuce et grandement estoit ingenieux et subtil et cavillacions et en parolles joyeuses, car de toutes choses qu'on luy commandoyt et il ne le faisoit bien a leurs gré, combien il ne savoyt parler, toutes foys il leur sçavoyt bien donner par signe (Julien Macho, 1982: 4).

O infortúnio do autor surge como uma força contraditória relativamente à tradição da *authoritas*: o processo de legitimação da narrativa baseia-se num princípio alternativo, que é o da sabedoria pela astúcia, força suficientemente poderosa para permitir suplantar o problema linguístico de Esopo.

Este conflito original da literatura consigo mesma, que é o seu próprio gesto fundador, vem colocar a *fabula* no horizonte de toda a relação com a verdade que as ficções poéticas na Idade Média procuram incessantemente realizar.

## A sabedoria pela pérola

No topo da lista de fábulas incluída em diversos Isopetes medievais franceses está a fábula «Le coq et la perle» (Bastin, 1929; Julien Macho, 1982; Marie de France, 1991). A inclusão desta fábula neste lugar de proa não é, de modo algum, fruto do acaso, e a recorrência com que ocorre nas recolhas nesta posição parece prová-lo. Na verdade, a fábula «Le coq et la perle» mais poderia ser lida como um segundo prólogo, já que, ao contrário do que acontece nas restantes fábulas das respectivas recolhas, a sua moralidade não se limita a apontar vícios humanos com o intuito de os corrigir, mas funciona auto-reflexivamente, utilizando o mecanismo alegórico para fazer voltar os seus elementos narrativos sobre o próprio livro, processo este que integra a fábula especificamente nos princípios da hermenêutica medieval e está ausente dos fabulários da Antiguidade.

Assim, o galo que ao procurar o alimento encontra a pérola e a despreza é comparado ao louco que encontra a sabedoria mas não a consegue reconhecer. O tema da sabedoria desperdiçada, ao ser introduzido no lugar privilegiado que é a abertura do fabulário, volta-se sobre a construção da sabedoria exposta nas fábulas, a qual constitui o fundamento moral do Livro: «par la pierre precieuse est entendu cestuy bel et plaisant livre» (Julien Macho, 1982: 77). «Le coq et la perle» ultrapassa o sentido mais estrito da fábula para adquirir o carácter paratextual, desempenhando a função de legi-

timação do projecto do fabulista e constituindo um lugar a partir do qual este fornece uma teoria da leitura do fabulário e permite-lhe inserir a sua obra num projecto universal de construção do sentido poético. No contexto particular desta fábula, este sentido, por sua vez, assenta num sistema analógico que é sublinhado pela rima «savoir»/«avoir», cuja conjugação se opõe à relação conflitual entre «clergie» e «folie», fazendo pender a balança para o lado do poeta, o «clerc», que é também aquele que, afastando-se do universo da «folie», concilia o «savoir» e o «avoir», processo este que se integra na captação da benevolência do leitor.

A espiritualização da sabedoria, que percorre diversos textos medievais, concorre para apresentar o sentido como tesouro a conquistar, por oposição aos bens materiais, e para revelar a orientação do «clerc» para a virtude. Nesta medida, «savoir» equivale a «avoir», e a verdade das narrativas ficcionais não tem outro objectivo que não seja o de levar à frutificação da vida e do bem, como está explícito na maioria dos prólogos que antecedem as recolhas de *Isopetes*, onde a alegoria do jardim onde floresce a sabedoria é a regra. No universo da «clergie» em que se situa o fabulista, a narração da fábula corresponde a uma disciplina que levará quem se quiser distinguir pela arte da composição poética, entre os quais se inclui o «clerc», a integrar-se na carreira das artes liberais como via única para alcançar a riqueza espiritual.

O brilho com que reluz o tesouro da sabedoria confere-lhe um lugar de excepção no sistema medieval da significação: o que o fabulista tem para oferecer, o valor que detém, a sua moeda, é o sentido, o qual, por sua vez, encaminha a comunidade do poeta e do auditório rumo à verdade. Tal é o sistema da moeda espiritual que a poesia medieval deve respeitar. No entanto, a moralidade da fábula «*Le coq et l'esmeraude*» (Bastin, 1929)<sup>3</sup> não deixa de apontar os perigos de uma visibilidade excessiva:

Le fol demoustre sa folie  
Partout la ou vet en oÿe. (vv. 23-24)

A ostentação pode obliterar o brilho espiritual da pérola e reduzi-la a uma função puramente mercantil. Esta lógica acompanha a desvalorização medieval da imagem dada, que toma frequentemente a figura da prostituta, que é representada pela mulher que se oferece ao olhar. É nesta linha que Tertuliano se tinha referido à indumentária feminina como uma figuração da nudez e não a sua ocultação, logo, como um modo de ostentar o corpo feminino e de o investir sexualmente.

A ameaça de que a imagem prolifere noutras imagens num processo sem fim à vista, que possa culminar num desvanecimento da base de verdade, está bem presente na mente do fabulista do *Isopet I*. A fábula «*Du chien qui porte la piece de char en sa boi-*

---

<sup>3</sup> *Isopet I*, vv. 17-28.

che»<sup>4</sup> é bem explícita quanto à existência de uma vida das imagens que se desenrola à margem do universo do real: o reflexo da carne na água de um riacho espicaça a cobiça do cão, que larga o naco que leva abocanhado na mira de alcançar o outro bocado:

En l'augue voit de la char l'ombre,  
Tantost multeplie lo nombre. (Bastin, 1929)<sup>5</sup>

Nesse sentido, brilha mais aquilo cuja luz está ocultada. E a força hermenêutica da fábula exerce-se justamente nesse ponto de obscurecimento. Ao provérbio apresentado no prólogo do *Isopet* I – «*Sous seche cruse est bonne nois*» (v. 34, itálico meu) – correspondem, em espelho, e a fechar o ciclo da penumbra em que se move a fábula, as palavras do epílogo que poderiam ser lidas como uma autêntica teoria da verdade inclusa:

Qui en logique vuet veillier,  
Il trouvera que de premisses  
Fausses, ensamble bien assises,  
S'an suit vraie conclusion.  
Yceste est vraie opinion.  
Mès aucunement vérité  
Ne puet engendrer fausseté,  
Car ce qui est ne puet non estre,  
Et ce qui n'est pas, puet bien nestre;  
Et l'espine porte la rose;  
De l'aunier ist bien douce chose.  
La rose près est de l'ortie.  
vv. 52-63

A afirmação de Michel Foucault de que a literatura, no seu sentido moderno, terá nascido no momento em que o banal emerge na cena poética de pleno direito, ombreando com o sério e o elevado, poderá resultar de uma visão relativamente estreita no tempo. O moderno de que fala Foucault contrasta com a estética clássica, que o antecedeu imediatamente. Mas se recuarmos no tempo, poderemos observar que o estilo «baixo» está na gênese do processo de constituição da *fabula*, e, com ele, de todo o universo daquilo a que se virá a chamar, alguns séculos mais tarde, literatura. Neste sentido, poder-se-á dizer que o gênero fábula habita o texto poético narrativo em todas as épocas como uma latência ou uma origem obsessiva, algo que se realiza num regresso espectral que é, afinal, aquilo que permite que o tempo se desdobre e que haja narrativa.

<sup>4</sup> Cf. nota 2.

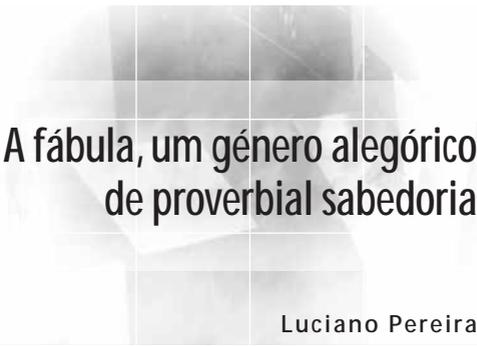
<sup>5</sup> *Isopet* de Lyon, vv. 23-24.

## Bibliografia

- BASTIN, Julia (ed.) (1929). *Recueil Général des Isopets*. Vols. I-II. Paris: Honoré Champion.
- BOZON, Nicole de (1889). *Les Contes moralisés de Nicole de Bozon, publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Londres et de Cheltenham* (Smith, Lucy Toulmin et Meyer, Paul eds.). Paris: Firmon Didot et Cie.
- FONTENAY, Elisabeth de (1998). *Le Silence des bêtes*. Paris: Fayard.
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Veja.
- FRANCE, Marie de (1991). *Fables* (Charles Brucker ed.). Louvain: Peeters (Ktémata).
- GRÉGOIRE LE GRAND (1978). *Dialogues*. Paris: Téqui.
- LILLE, Alain de (1976). *Summa de Arte Prædicatoria* (Migne ed.). Turnhout: Brepols (*Patrologia Latina*, 210).
- MACHO, Julien (1982). *Esopo, in Recueil Général des Isopets*. Tome III (Pierre Leruelle ed.). Paris: SATF, Picard.
- MACROBE (2001). *Commentaire au Songe de Scipion*. Livre I (Mireille Armisen- Marchetti ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- PIERRE ALPHONSE (1911). *Disciplina Clericalis I: Lateinischer Text* (Hilka, Alfons e Werner Söderhjelm eds.). Helsinki: *Acta Societatis Scientiarum Fennicæ* 38, n° 4.
- REY, Alain (dir.) (1992). *Le Robert, Dictionnaire Étymologique du français*. Paris: Le Robert/Les usuels.

Resumo: A fábula é estudada na sua dupla acepção de efabulação e de designação do género literário da fábula de tradição esópica, com o objectivo de demonstrar linhas persistentes do fenómeno literário deste o período medieval com Gregório Magno e nos Isopetes medievais até aos alvares da época moderna a partir da noção de efabulação proposta por Michel Foucault. Procura-se demonstrar como os processos associados ao recurso ao estilo 'baixo' estavam já activos e se integravam harmoniosamente no processo poético no início do período medieval, tendo sido cedo assimilados à retórica cristã.

Abstract: Fable will be here looked into in its double sense of fabulation and as a literary genre of Aesopian heritage, so as to identify persistent guidelines underlying the literary phenomenon from the medieval period, with Gregory the Great and the medieval *Isopets*, up to the dawn of modern times, by referring to Michel Foucault's notion of fabulation. We seek to show how processes associated with low style were already active and harmoniously in tune with the poetic process at the onset of the medieval period, then being assimilated into Christian rhetoric.



# A fábula, um género alegórico de proverbial sabedoria

Luciano Pereira

Escola Superior de Educação de Setúbal

Palavras-chave: apólogo, moral, alegoria, parábola, bestiário, provérbio

Keywords: apologue, morality, allegory, parable, bestiary, proverb.

## 1. A fábula: um género literário

Ao pretender realizar uma reflexão sobre as características de um género literário, deparamo-nos com o prévio problema que constitui a selecção do conjunto das obras que merecem a nossa atenção enquanto objecto de estudo<sup>1</sup>.

Para permitir a construção de um modelo que pretenda ser uma sólida referência para a totalidade do universo literário visado teremos que, numa primeira instância, considerar todos os textos que se assumem enquanto fábulas e que criam, desta forma, determinados «horizontes de espera», respeitando determinados «modelos de escrita» (Todorov, 1981: 52), ou, melhor dizendo, respeitando constrangimentos devidamente codificados e pretendendo desencadear expectativas muito específicas.

Tal critério é forçosamente falível. Algumas produções, que partilhem com estas as mesmas características mas que não reivindiquem a pertença à mesma família de textos, correm o risco de ser ignoradas na ponderação. Outras afirmam uma filiação discutível, o que não deixa de ser extremamente curioso quanto à intenção e quanto à relação que o texto pretende estabelecer com o género em questão.

---

<sup>1</sup> A questão pressupõe uma reflexão sobre a problemática dos géneros literários que não consideramos oportuno desenvolver neste contexto. Limitamo-nos a referir duas das obras consultadas que melhor nos pareceram sintetizar a questão: Combe (1992) e Spang (1996).

Em qualquer dos casos, é imprescindível, num segundo momento, reler essas obras à luz do modelo construído e reformulá-lo para sua maior eficácia. Nenhum modelo, arquétipo ou arquetexto (Genette, 1979) esgota a totalidade do universo dos textos abrangidos sob pena de ignorar as indispensáveis diferenças que sublinham uma das outras grandes vertentes da especificidade do fenómeno literário: a sua intrínseca originalidade. É óbvio que nunca nenhum modelo poderá confundir-se com um texto concreto sob pena de reduzi-lo a uma realidade meramente virtual. Em última instância, teremos que afirmar que qualquer modelo é sempre um exercício impossível ou pelo menos inútil se não o concebermos com os mecanismos de equivalência dos contrários, simultaneidade das sequências e parcialidade inevitável que deriva do ponto de vista do investigador. Em suma, se o modelo é por excelência um produto que nunca se transforma em fenómeno literário, não é menos verdade que constitui um objecto mental, psicossocial, de especial importância para a percepção e expressão de qualquer fenómeno cultural concreto.

Existem, de facto, sistemas de características que nos possibilitam reconhecer uma variedade de parentescos textuais, que, como traços pertinentes ou características genéticas, nos permitem identificar tal ou tal texto como uma das materializações possíveis de um determinado género textual.

No caso específico da fábula, La Fontaine (1991: 5-10) refere uma estrutura dupla a vários níveis com algumas variações «sintácticas» ou de composição. Do ponto de vista mais elementar evidencia-se a dimensão narrativa e «mimética» do género (Alleau, 1989: 77). Auxiliando-nos das teorias do texto contemporâneas, que distinguem explicitamente os tipos textuais dos géneros textuais, permitimo-nos caracterizar o género visado enquanto género de tipo narrativo, no qual se podem inserir importantes sequências dialogais. Spang (1996: 113) não deixa no entanto de salientar os seus ingredientes dramáticos e a sua famosa unidade de tempo, acção e espaço, assim como o propósito crítico, satírico e didáctico que preside à sua produção. Em rigor, tanto pode pertencer ao domínio da literatura erudita como ao da literatura popular, ora se apresenta em verso, ora se apresenta em prosa, ora se limita a personagens humanas, ora personifica coisas, plantas e sobretudo animais; embora saibamos que este último é o processo mais frequente, o único considerado por Aristóteles (1991: 251-254), sabemos também que, desde a Antiguidade, nunca foi considerado imprescindível.

Basicamente, a fábula é constituída por uma narrativa elementar, extremamente breve e económica, não raras vezes reduzida ao mínimo essencial: duas personagens e uma acção, tal como os títulos sempre evidenciam (*A Cigarra e a Formiga*, leia-se: «a cigarra *versus* a formiga», onde a preposição *e* ou *versus* deve ser entendida como o predicado de acção mais apropriado à relação de oposição entre estes dois elementos, por exemplo: a formiga critica a cigarra. A razão de tal acção é inerente às pretensas características específicas dos elementos em oposição – ócio/trabalho). Recordemo-nos que

o termo «fábula» designa classicamente o núcleo de todas as narrativas, isto é, o sistema de situações e de acções que constituem a estrutura de toda a narrativa. Um sentido próximo já possuía o termo grego «mythos» e o conceito mais arcaico «ainos», embora este último refira com maior rigor qualquer história em geral (Chambry, 1985)<sup>2</sup>.

E que fenómeno estará subjacente a todas as narrativas senão o comportamento de forças antagonicas que, no ser humano, se expressa sobretudo pela tensão existente entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, tão bem retratado em *O Corvo e a Raposa*.

Contudo, a originalidade narrativa da fábula reside mais nas suas intenções didácticas que na criatividade das situações, uma vez que procura uma dimensão mimética ou imitativa da própria natureza. Esta última característica não deve, no entanto, levar-nos a menosprezar nem a perspicácia da observação e interpretação do mundo natural, nem o engenho da sua recriação. A intenção reguladora, para não dizer moral, do género implica, de facto, um afastamento da «mimesis». O espaço «parabólico» que assume exige a explicitação da sua intenção para a sua total eficácia.

## 2. Evolução do conceito

Historicamente, a fábula tem visto uma constante evolução do seu conceito e tem acolhido múltiplos sentidos em cada época distinta. No Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa encontramos cinco significados:

1. Pequena narrativa alegórica em prosa ou em verso, de intenção moralizadora, cujo as personagens são, muitas vezes, animais ou seres inanimados. – Apólogo.
2. Narração de factos imaginários, inventados, fictícios. – Conto, ficção, lenda.
3. História dos deuses pagãos; narrativa mitológica.
4. Conjunto de acontecimentos ligados entre si que constituiu a acção ou o argumento de uma obra de ficção. – Enredo, fabulação, intriga.
5. O que se torna objecto de crítica pública, de zombaria.

A proliferação dos sentidos indicia o estiolamento cultural de uma entidade «original» de contornos imprecisos.

A dimensão alegórica da fábula é comprovadamente a característica mais original de uma narrativa elementar que pretende instruir crianças e contribuir para a sabedoria dos adultos, divertindo-os com os exemplos de um mundo que lhes é relativamente familiar. É necessário ler para lá da letra, compreender para lá da história, tal como a moral nos incentiva constantemente. Os grandes conflitos são os conflitos dos grandes

---

<sup>2</sup> Notice sur Ésope (Esopo, 1985, p. XXIII-XXIV).

princípios. O princípio do prazer opõe-se ao princípio do real (*A Cigarra e a Formiga*). A inocência debate-se com a força cega (*O Lobo e o Cordeiro*). Até as fábulas com uma única personagem encenam a oposição entre dois princípios (*O Burro e o Sal*). Este último exemplo é tão eloquente que de história com uma personagem em Esopo (séc. VII e VI a. C.), a fábula passa a conter duas personagens em La Fontaine (*L'âne chargé d'éponges et l'âne chargé de sel*).

A fábula, durante largos séculos, fez referência a uma realidade semântica muito mais vasta. Aplicada a qualquer enunciado, referia tudo o que era dito; aplicada a qualquer narração, significava tudo o que era contado. Para La Fontaine (1991: 9), o termo «fábula» aplica-se exclusivamente a uma das partes de um texto alegórico mais complexo que denomina «apólogo». Fábula é a sua parte narrativa, a moral a sua parte filossófica ou pedagógica. «L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable; l'âme la moralité». Para Aristóteles (384-322 a. C.), apólogos são os textos que retratam exclusivamente os animais, excluindo homens e plantas. Não obstante, é sabido que nem os apólogos atribuídos a Esopo, nem as fábulas reputadas de Fedro respeitam tal limitação. Uma coisa é certa: nenhuma dispensam a moral. A palavra grega «apólogos» não referia apenas uma narrativa, um conto, mas era a exposição de uma verdade moral sob uma forma alegórica, na qual o ensinamento era veiculado através de uma assimilação analógica dos seres humanos aos seres representados. O apólogo não é simplesmente moralizante, como também transmite a coerência, a unidade do cosmológico, afirmando a universalidade das semelhanças e das homologias.

L'apologue enseigne aussi l'universalité de similitudes physiques et psychiques et des homologies de rapport entre les passions intérieures et les formes extérieures. C'est là une méthode qui ne se borne pas à une pédagogie morale et sociale. (Alleau, 1989: 136)

No prefácio das *Fábulas*, La Fontaine sublinha as suas características simbólicas:

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. Quando Prometeu quis formar o homem, pegou na qualidade dominante de cada animal: destas peças tão diferentes, compôs a nossa espécie; fez a obra a que chamamos o vulgo. Assim, estas fábulas são um quadro em que cada um de nós se encontra descrito. (La Fontaine, 1997: 27)

La Fontaine não se contenta com a mera referência à sua importância simbólica e salienta a sua origem divina absoluta, historicamente pagã, formalmente cristã:

É algo de tão divino, que várias personagens da antiguidade atribuíram a maior parte destas fábulas a Sócrates, escolhendo, para lhes servir de pai, o mortal que mais comunicava com os deuses. (...) 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? (1997: 26-27)

Percebe-se o entusiasmo de La Fontaine, todavia é mais que pertinente relembrar a diferença fundamental entre o objectivo religioso (no seu sentido mais amplo) da parábola e o objectivo social e moral do apólogo (Alleau, 1989: 137). Na sua estratégia valorativa da fábula enquanto forma literária privilegiada, La Fontaine (1997: 27) não se esquece de referir a importância que lhe atribui Platão (428-347 a. C.) na sua *República*:

É por estas razões que Platão, tendo banido Homero da sua República, ofereceu a Esopo uma posição muito honrosa. Ele deseja que as crianças sorvam estas fábulas como leite; recomenda às amas que lhes ensinem, pois só de tenra idade nos podemos habituar à sabedoria e à virtude.

Não esqueçamos, todavia, que a grande preocupação do autor é, antes de mais, política. Para ele, é necessário que o homem político controle os poetas produtores de contos, materiais pedagógicos excelentes para a moldagem do indivíduo, garante do seu sistema social e político:

– Ora pois, havemos de consentir sem mais que as crianças escutem fábulas fabricadas ao acaso por quem calhar, e recolham na sua alma opiniões na sua maior parte contrárias às que, quando crescerem, entendemos que deverão ter? (Platão, 2001: 87)

A tradição religiosa sublinha o carácter ficcional da fábula por oposição aos acontecimentos reais, mas não deixa de se seduzir pelo facto de encenar animais personificados que funcionam como espelhos da vida do homem:

Fábulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur. (Isidoro, 1982: 356)

É interessante notar que a dimensão ficcional cedo acompanhou a dimensão religiosa do conceito de fábula. Ernout e Meillet (1967: 245) não só referem ocorrências da palavra na língua latina com o sentido de conversa (assunto de conversa e narração, em particular narração dialogada e dramatizada, assim como de narração ficcional ou imaginária por oposição à narração de factos concretos e reais) mas também fazem referência ao sentido religioso de formas compostas do verbo «for, faris», tal como «ecfor»

sinónimo de «eloquor», «praefor» (invocar, chamar) que reencontramos nas palavras das línguas românicas que lhes estão associadas:

Le sens de «raconter» et «énoncer, déclarer» domine dans la racine. Le lat. «Fatum» appartient à ce groupe; le «fatum» serait une «énonciation» divine. (Ernout e Meillet, 1967: 246)

### 3. A fábula no contexto dos géneros alegóricos

A fábula insere-se no conjunto mais vasto da literatura alegórica sobretudo pela sua intenção disciplinadora de condutas. É óbvio que, tal como a alegoria e a parábola, também procura ilustrar uma verdade universal, através de uma narrativa concreta e particular. Segundo Poirion (1982: 250), a única diferença reside nas figuras retóricas de base, assim como na forma de encarar as relações entre os níveis de sentido. A literatura alegórica, cujos primeiros assuntos são do foro religioso (mítico nas culturas clássicas, bíblico na cultura medieval ocidental, com termos e imagens directamente extraídos das Santas Escrituras), assume-se como detentora da verdade, para não dizer da única verdade. O sentido literal é desvalorizado, opondo-se à transcendência da significação. O texto alegórico vela e revela. Para além do que é dito, existem verdades mais coerentes, mais profundas e mais verosímeis.

«Un texte fait signe dans un autre et y introduit des indices de son existence» (Poirion, 1982: 243). É verdade que contrariamente a outras formas alegóricas, na fábula, embora o sentido literal não seja o mais importante, ele não deixa de se justificar a si próprio pelas regras ficcionais que cada cultura especificamente impõe. Desse ponto de vista, o sentido literal satisfaz-se a si próprio, é suficiente, e não apresenta as inverosimilhanças nem os ilogismos das peripécias típicas das alegorias. As personificações não são tão estranhas, nem tão inesperadas e raras as incursões abruptas do maravilhoso. Todavia, nas fábulas, tal como na restante literatura alegórica, as intenções são inequivocamente explicitadas acautelando más interpretações e fornecendo significados pré-existentes.

A fábula é reconhecidamente uma técnica mais antiga do que a alegoria. As suas características alegóricas são rudimentares como se tratasse de dois níveis diferenciados de exploração de recursos da significação indirecta. Em suma, a fábula depende da justaposição de uma narração exemplar e de um comentário embrionário frequentemente motivado por relações ínfimas e bastante ténues. A narrativa essencial é auto-suficiente, sem qualquer indício da insuficiência típica que exige a interpretação «completa» da alegoria.

A capacidade de evocação do sagrado, que aproxima a fábula (apólogo) da parábola, embora na fábula não tenhamos a dimensão comparativa sugerida pela etimologia grega «para-ballein» (deitar para o lado, olhar em redor), nem comentários tão desenvolvidos

e minuciosos, nem a predominância do sentido religioso, afasta-a da literatura alegórica, aproximando-a mais do mistério e da sua expressão simbólica, assim como da sua forma narrativa que constitui o mito. No apólogo, a fábula é independente da sua interpretação moral. Funciona como um acumulador de sentidos e faz-se eco de focalizações de afectos, reminiscências de histórias originais. A moral insere-a numa determinada cultura, isto é, num determinado espaço e num determinado tempo, por vezes de forma tão ténue ou tão forçada ou tão inábil que o processo parece querer desmascarar-se voluntariamente. As intenções totalitárias hesitam e fraquejam perante sentidos cuja única intenção é a afirmação da sua essência: a sagrada sabedoria.

Inscrevendo-se no conjunto dos géneros alegóricos, a fábula dele se distingue por alguns traços específicos.

A parábola revela a palavra, a parábola cristã é o próprio corpo de Cristo. A sua história tem uma leitura que só encontra sentido pleno no universo teológico e nos mistérios da fé. A parábola exclui animais enquanto protagonistas e, quando se distancia do mundo religioso, dele guarda profunda memória. As condutas que são propostas ultrapassam a simples lição moral. O comentário é extremamente desenvolvido e a sua comparação explícita (Poirion, 1983: 251). «Myth proposes, parable disposes» (Crossan, 1988: 47).

A fábula, tal como a parábola, procura ilustrar uma verdade universal, geral, com uma narrativa concreta e particular e, tal como ela, é dependente da justaposição entre a narração exemplar e o seu comentário, (embrionário no caso da fábula, motivado, por vezes, por relações bastante ténues; bastante desenvolvido no caso da parábola). Contrariamente à parábola e à alegoria, a narrativa essencial da fábula é auto-suficiente, sem nenhuma necessidade de interpretação completa.

A fábula distingue-se do artigo dos bestiários pelo seu núcleo dramático, narrativo, pelo jogo de oposições, pela sua «solaridade», e pelas morais proverbiais. Os artigos do bestiário descrevem hábitos, costumes e características fisionómicas. Inscrevem-se num regime místico da imagem. Ostentam uma dimensão religiosa que faz a apologia do sacrifício e da dimensão redentora da morte.

A fábula é «sobrevivência», uma explosão de vida e de alegria. A sua independência em relação ao mundo religioso e às suas características dramáticas permitem-lhe uma maior capacidade de adaptação, presta-se a qualquer analogia com o mundo dos humanos, suporta comparações com todas as áreas de actividade, política, social, económica, literária, científica, etc. Não sendo meramente moralizante, transmite a coerência e a unidade do cosmológico, ensinando a universalidade das semelhanças e das homologias (Alleau, 1989: 136).

Todos os géneros alegóricos partilham a oposição entre o sentido literal (histórico) e o sentido espiritual (alegórico). A parábola e o «artigo» de bestiário exigem uma leitura mais profunda e complexa do nível alegórico, distinguindo o nível tropológico,

correspondente à leitura moralizante; o nível tipológico, que se refere à história de Cristo, Deus feito Homem, ou à história da igreja, o corpo vivo de Cristo; o nível anagógico que exige uma interpretação escatológica: «a lei antiga é uma figura da nova lei» tal como «a lei nova é uma figura da lei futura» (Todorov, 1980: 103). A «natura» (artigo de bestiário) cedo sofreu a imposição dos mecanismos alegóricos (projectão da cosmovidência moral e religiosa sobre a sua matéria, descritiva, ideologicamente neutra, coesa coerente e auto-suficiente). A imposição que enfraquece o simbolismo «primeiro» é frequentemente «grotesca e escandalosa» (Alleau, 1989: 164). A fábula, também ela, nunca se acomodou bem à cristianização. A sua dimensão alegórica permanece num primeiro estágio de redução simbólica, que não chega a ser moralizante, e à margem de qualquer moral, afirma, em primeira instância, toda a força da sabedoria popular. A relação entre a história de base e a «moralidade» parece tão íntima, tão solidária, que diríamos que a sabedoria popular, (provérbio, adágio ou ditado) está na génese da história fabulosa. O sentimento de estranheza apenas surge no contexto de uma imposição posterior de um sentido alheio à narrativa original. A «história», essa, afirma-se, sempre, como a expressão «divina» da própria verdade (La Fontaine, 1997: 27).

Ao libertar-se da tutela religiosa, a «natura» dos bestiários percorre o caminho do conhecimento científico e refugia-se nas enciclopédias e nos livros de Ciências Naturais. Trata-se de um caminhar que vai perdendo a memória da sua antiga condição fabulosa, lento mas seguro e inexorável.

A fábula resiste enquanto matéria ficcional, embora ostente vestígios de primitivos e arcaicos conhecimentos da vida animal que parecem confirmar ou estar na origem de toda a sabedoria popular. As suas características dramáticas, o seu conflito nuclear, as suas estruturas narrativas mínimas e essenciais, que exploram todas as possibilidades lógicas de resolução, tornam-na paradigma, exemplo possível de qualquer matéria histórica, logo passível de constituir analogias com os comportamentos em qualquer das áreas humanas. A analogia funciona eminentemente ao nível estrutural mais profundo e não ao nível das suas configurações de superfície (Fabre, 1989: 13-16).

Raramente, um género literário terá tido a expressão cultural que a fábula atingiu, ao permitir um diálogo e um encontro entre culturas tão diversas e distantes. No Ocidente, ela facilitou a construção de uma consciência comum perante o objecto estético e perante a própria existência, tornando-se, deste modo, um dos géneros literários que, embora universal, mais contribuiu para a formação da identidade europeia. Ao estio-lar-se, a fábula incrusta-se nos mais variados géneros literários, nomeadamente na sátira, na novela, no conto, na poesia. Todavia a fábula clássica não desapareceu totalmente e sobrevive sobretudo pelos seus préstimos no mundo da educação formal e informal.

O mundo moderno estreitou a relação entre as fábulas e o mundo da infância. Raro é o livro escolar dos primeiros anos que não as inclui. Para além das diferentes configurações das suas estruturas básicas, para além das lógicas narrativas essenciais, para além

das diferentes materializações de superfície, para além de ensinarem a contar, a narrar, ensinam a reflectir a resolver contradições, enigmas, conflitos e dilemas, ensinam a ponderação, o esforço, o trabalho, a autonomia, a perspicácia e as virtudes intelectuais.

Arnoux (1909: 187-194) propunha fábulas de La Fontaine e de Florian para a formação moral da criança e do jovem, dos primeiros anos escolares até aos primeiros anos das escolas superiores e de formação de professores, na sua obra pedagógica *La morale d'après les fables*. A nossa literatura acarinhou e cultivou, com entusiasmo, este uso e abuso do género. Francia (2000) e Francia Oviedo (1998) continuam a pretender educar, espanhóis e portugueses, para os valores em *Lições de animais* e *Educar através de fábulas*. Não é outra a intenção de Villapalos (1998) em incluí-las no seu *El libro de los valores*. E não se pense que a exploração religiosa das fábulas tenha deixado de estar na moda. Bem pelo contrario; no Brasil, Altoé e Debona (1998: 6) não poderiam ser mais claros em *Fábulas e Parábolas*. Referimos apenas a última das «dicas» dos autores para um melhor aproveitamento deste tipo de textos: «Iluminar a reflexão com um texto bíblico, previamente escolhido». Felizmente, a sua utilização ideológica, sempre, de certo modo, redutora e totalitária, vem enfraquecendo, numa crescente valorização poética, sempre, libertadora e democrática.

A fábula resiste fora do contexto tradicional pela sua materialidade, pela sua beleza, porque é sugestiva, musical, encantatória, alegre e divertida. Festa para os sentidos, como o refere La Fontaine, celebra o mistério da vida, a sublimação dos instintos e a vitória sobre as forças brutas e destrutivas. Os mecanismos de sobrevivência são afirmados, com humor, sublinhando a pura alegria de viver.

#### 4. O núcleo fabulístico português e a sabedoria universal

Na cultura portuguesa a fábula poética sobrepôs-se nitidamente à fábula tradicional, embora esta última tenha tido alguma expressão nos livros de leitura do Estado Novo, tão cioso dos temas e formas nacionais. Os animais, protagonistas, reduzem-se tendo em conta dois factores complementares, a sua densidade simbólica e a sua expressividade poética e narrativa.

A densidade simbólica cristaliza-se em torno dos mamíferos predadores, a raposa e o lobo, que se tornaram paradigma de toda a luta civilizacional, a luta da luz contra as trevas, a luta da frágil existência contra as forças brutas da natureza e do caos, a luta da inteligência contra a arrogância da ignorância. A vitória do engenho e da arte actualiza, a seu modo, o mito de Prometeu. A raposa é a verdadeira conquistadora do fogo. Ela é fundadora da sociedade tecnológica e preside ao percurso libertador da humanidade. O lobo é metáfora das forças irracionais, sem os constrangimentos sociais, liberdade bruta, associada às forças do inconsciente. A intensidade com que deseja preser-

var o seu poder absoluto e a sua auto-satisfação, impede-o de se adaptar, de aprender de se desenvolver e de crescer, isto é de sobreviver. (A sua extinção não terá sido fruto de um exorcismo colectivo?)

Pesquisas dos nossos alunos identificaram a fábula *A Cigarra e a Formiga* como a mais representada nos livros de leitura dos quatro primeiros anos de escolaridade posteriores ao 25 de Abril, confirmando a sua popularidade nos livros escolares por nós pesquisados (Pereira, 2003). *A Formiga e a Pomba*, *A Raposa e o Lobo*, *A Cegonha e a Raposa*, *O Velho, o Rapaz e o Burro* são as que encontraram em pelo menos três livros de leitura num total de quarenta e dois consultados. Num inquérito que realizámos a cinquenta e dois alunos, a fábula *A Raposa e a Cegonha* era a que estava na memória do maior número deles. Seguiam-se-lhe *A Lebre e a Tartaruga*, *A Cigarra e a Formiga*, *A Raposa e o Corvo*, *O Rato e o Leão*, *A Raposa e as Uvas*, *A Formiga e a Pomba*, *O Lobo e o Cordeiro*, *O Rato da Cidade e o Rato do Campo* e para terminar *O Boi e a Rã*. As outras não foram referidas em número suficientemente significativo.

A formiga será sempre uma metáfora do trabalho, da economia do esforço, da humildade e da gentileza, enquanto imperativos estruturantes de qualquer sociedade humana, democrática, que preze a produção da riqueza e a solidariedade social. O rato é o símbolo da solidariedade entre humildes e poderosos, isto é, da harmonia social. A tartaruga elogia a perseverança, a paciência e o espírito de sobrevivência relacionado com os valores de resistência e de vitória sobre si próprio. Coloca o conceito de relatividade no interior do próprio pensamento científico. A velocidade, relação entre matéria, espaço e tempo, afirma-se como dependente do próprio universo em que ocorre a deslocação. O esforço e o mérito são relativos, princípio fundamental da educação e das sociedades modernas.

Em cada fábula ecoa a voz do povo: «Quem não trabuca não manduca», «Quem tudo quer, tudo perde», «Devagar se vai ao longe», «Quem muito fala, pouco acerta», «Quem te avisa, teu amigo é», «Cá se fazem, cá se pagam», «Há mas são verdes (que as maduras já se comeram)», «Quem desdenha, quer comprar», «Não faças aos outros o que não gostas que te façam a ti», «Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar», «O que verga não quebra», «Palavras loucas, orelhas moucas», «Dá Deus nozes a quem não tem dentes», «Quando a esmola é demais o pobre desconfia», «Mais vale pobre e honrado do que rico e deformado», «É mais que tolo aquele que dá ao mundo satisfações»...

O núcleo duro do nosso imaginário «fabulístico» valoriza o trabalho, a persistência, a coragem, a solidariedade, a liberdade, a capacidade de adaptação, a generosidade e o reconhecimento; a inteligência, a perspicácia, a astúcia, a segurança e a independência. A cobiça, a covardia, a inveja, o desrespeito, o desdém, a traição, a vaidade, a ignorância, a humilhação, a tirania, a insegurança são os valores mais reprováveis e mais reprovados.

As diversas ocorrências «fabulísticas», das mais eruditas, às mais populares, das mais sérias às mais jocosas, das mais didáticas às mais recreativas, todas confirmam o

género como um género alegórico com uma profunda relação com a sabedoria tradicional; um género narrativo que, ao contar, reactiva arcaicas experiências de vivências simbólicas, das mais libertadoras às mais redutoras.

## Bibliografia

- ALLEAU, René (1989). *La science des symboles*. Paris: Payot.
- ALTOÉ, Adailton; DEBONA, Aparecida (1998). *Fábulas e parábolas: aprendendo com a vida*. São Paulo: Paulus Gráfica.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1988). *A estrada fascinante*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ARISTÓTELES (1991). *Rhétorique*. Bruxelles: Librairie Générale Française.
- ARNOUX, Jules (1909). *La morale d'après les fables*. Paris: Belin Frères.
- CHAMBRY, Émile, ed. (1985). *Ésope: fables*. Paris: Les Belles Lettres.
- CROSSAN, John (1988). *The dark interval*. Sonoma, CA: Poleridge Press.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. (1967). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- ESOPO (1985). *Fables*. Paris: Les Belles Lettres.
- FABRE, Michel (1989). *L'enfant et les fables*. Paris: PUF.
- FRANCIA, Alfonso, OVIEDO, Otilia (1998). *Educar através de fábulas*. Madrid: Paulus.
- FRANCIA, Alfonso (2000). *Lições de animais*. Madrid: Paulus.
- GENETTE, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- ISIDORO DE SEVILHA, Santo (1982). *Etimologias*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- LA FONTAINE (1991). *Oeuvres complètes. Fables, contes et nouvelles*. Vol. I. Paris: Gallimard.
- LA FONTAINE (1997). *Fábulas*. Lisboa. Temas e Debates.
- PEREIRA, Luciano (1991). *Os bestiários franceses do século XIII*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Tese policopiada).
- (2003). *A fábula em Portugal. Contributos para a história e caracterização da fábula literária*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Tese policopiada).
- PLATÃO (2001). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POIRION, D. (1982). *Précis de littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF.
- SCHWALBACH, Eduardo (1940). *A cigarra e a formiga*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- SPANG, Kurt (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Os géneros do discurso*. Lisboa: Edições 70.
- (1980). *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- TORGA, Miguel (1990). *Bichos*. Coimbra.
- VILLAPALOS, Gustavo, QUINTÁS, López (1998). *El libro de los valores*. Barcelona: Boocket.

Resumo: Este estudo pretende evidenciar as características específicas e originais da fábula enquanto género literário. Apresentamos a evolução do conceito referindo alguns dos períodos mais significativos da nossa cultura ocidental, o período clássico, a idade média e o renascimento. A reflexão de La Fontaine e o intenso debate posterior contribuíram para a emergência de uma consciência cultural comum. Apresentamos também uma análise e uma interpretação *mitocrítica* das características formais e ideológicas da fábula enquanto género alegórico. Referimos algumas das fábulas mais conhecidas e recorrentes em Portugal, as suas morais e as conotações culturais dos seus principais protagonistas. A investigação relaciona a fábula com outros géneros alegóricos e com a forma mais tradicional da cultura popular: o provérbio.

Abstract: The purpose of this paper is to outline the original and distinctive characteristics of the fable as a literary genre. We review the development of the fable concept, referring to some fundamental stages in Western culture, specifically focussing on the Greek, Medieval and Renaissance periods. La Fontaine's interpretation of the fable and the ensuing intense literary debate contributed to the emergence of a common European cultural consciousness. We develop here an analysis and interpretation of the formal and ideological specificity of the fable as an allegorical genre, using critical myth analysis and interpretation methods. This study also presents some of the most popular fables in Portugal, their moral lessons and the cultural connotations of their main characters. The research connects the fable with other allegorical genres and the most traditional and popular form: the proverb.



# La Fábula Latina: entre ejercicio escolar y pieza literaria

César Chaparro Gómez

Universidad de Extremadura

Palabras-claves: fábula latina, *Progymnasmata*, fábula «El lobo (león) y el perro».

Keywords: Latin fable, *progymnasmata*, the wolf (lion) and the dog.

## 1. Introducción

Las certeras palabras de uno de los estudiosos de la fábula antigua grecolatina bien nos pueden servir de introducción a estas líneas:

Pocos géneros literarios, si es que existe alguno, presentan una mayor continuidad a lo largo de su historia que la fábula, desde Sumeria hasta nuestros días. Ha pasado de literatura en literatura, de lengua en lengua, produciendo incesantes derivaciones, imitaciones, recreaciones. Siempre igual y siempre diferente, ha absorbido religiones, filosofías y culturas diversas, a las que ha servido de expresión. Pero también de contraste, pues la fábula ha comportado siempre un elemento de crítica, realismo y popularismo...Y es que la fábula es un género popular y tradicional, esencialmente «abierto», que vive en infinitas variantes, como tantos otros géneros populares. Los mismos copistas de los manuscritos se creen autorizados a introducir variantes intencionadas de contenido, estilo o lengua. Hay infinitas contaminaciones, prosificaciones, versificaciones. Las fábulas pasan de los ejemplos sueltos a las colecciones y al revés, indefinidamente. Y las colecciones aumentan o disminuyen su material, se escinden, etc.... Para los cínicos la fábula era un arma al tiempo de enseñanza y de ataque, mezcla de serio y de broma. Pero luego la fábula volvió a prosificarse, en medio de un pulular de redacciones múltiples, moralizándose y usándose en la enseñanza en general, no sólo por parte de los cínicos, sino en las escuelas (Rodríguez Adrados, 1979: 11-12).

En este párrafo, magníficamente sintetizada, se encuentra reflejada la complejidad inherente a la temática fabulística y la necesidad, por tanto, de acotar el terreno de esta reflexión. Sin entrar en prolijas distinciones, se puede afirmar que la fábula occidental grecolatina se desarrolló, en un principio, en un marco o vertiente de uso popular y oral; que dicha fábula, aun manteniendo características de sus orígenes orales, pasó plenamente al ámbito de la creación literaria escrita, cuyo *status* alcanzó gracias a la progresiva formalización del género, especialmente en su modalidad poética, y a la reunión en colecciones; y que la fábula, incardinada en primera fila como uno de los *progymnasmata*, conoció un desarrollo y difusión inusitados, especialmente relacionados con la actividad didáctica y escolar, bien en su vertiente de enseñanza general bien en el de la intencionalidad moral que progresivamente se apodera de ella.

Cada una de estas vertientes podría igualmente tener largos y complicados desarrollos. Nosotros nos fijaremos preferentemente en el tercer aspecto, el marco pedagógico-moral. Resumiendo y simplificando al máximo, hemos de decir que la escuela grecolatina (dejados a un lado los movimientos cínico y estoico, introductores de la fábula en la escuela como recurso moralizador y vehículo de sus ideologías) se sirvió de la fábula como medio facilitador en el proceso de aprendizaje, tal como queda constatado en los autores clásicos y de modo especial en Cicerón y Quintiliano, cuyos textos son bien conocidos. Desde el *magister ludi* hasta el *rhetor*, pasando por el *grammaticus*, todos advirtieron su beneficioso uso en los procesos de aprendizaje lecto-escritor, gramatical y retórico. Las manifestaciones son múltiples. La capacidad didáctica de los relatos atribuidos a Esopo hizo de la fábula un instrumento esencial en la formación escolar. En el mundo tardoantiguo y medieval las funciones llevadas a cabo por la fábula esópica fueron aún más importantes: el *Aesopus*, eternamente presente en los *auctores* que se debían aprender en la escuela, no era sólo utilizado para ejercitar la lengua, el estilo o la memoria, porque su contenido exaltaba siempre más la intención moral y pedagógica. La moral coge poco a poco ventaja sobre la fábula propia y verdadera mientras la figura del fabulista pierde color más y más. Las síntesis o colecciones medievales, a menudo anónimas, se rehacen indefectiblemente con los nombres estereotipados de Esopo y Aviano, pero sus autores ignoran que el supuesto Esopo es en realidad Fedro, mediato o no, a través de la paráfrasis del *Romulus*, al tiempo que sobrevaloran el interés de la obra de aquel modesto epígono que en realidad fue Aviano, independiente sólo en la métrica y en los argumentos. Puestas más o menos libremente en lenguas vulgares, estas colecciones en los siglos siguientes y en ambientes en los que el latín se comprendía poco y bajo los nombres de *Ysopets* y de *Avionnets* continuaron ejerciendo en las escuelas su función de amaestramiento moral (Esteban, 1994: 487).

## 2. La fábula entre los *progymnasmata* o «ejercicios preparatorios»

Va a ser en los *Progymnasmata* o «ejercicios preparatorios» donde la fábula encontrará, en lugar privilegiado, el adecuado acomodo para su definitiva inserción como recurso de aprendizaje escolar. Valgan unas precisiones al respecto. La *Progymnasmática*, en términos retóricos, se encuadra en el terreno de la *exercitatio* o manejo práctico de la *ars*; su objetivo es la consecución de la *firma facilitas*, para lo que dispone de *copia rerum* y *copia uerborum*. La *exercitatio* se realiza de tres maneras: *scribendo*, *legendo* y *dicendo*. A su vez, «los ejercicios de escritura» pueden afectar a *uerba singula* (vocabulario) o a *uerba coniuncta* (ejercicios de composición y redacción de textos). Estos últimos ejercicios –según la retórica clásica– pueden ser tres: la traducción, la paráfrasis de modelos literarios y el tratamiento diferente de una misma materia. Dejando a un lado los dos primeros, hagamos especial hincapié en el último, ya que en él se incardina la *Progymnasmática*. Las diversas maneras de tratar un mismo asunto o materia se llaman *modi*, y mientras en la paráfrasis se da una *aemulatio* y un *certamen* con el modelo, en el *pluribus modis tractare* el peso del ejercicio gravita en la propia materia. Así el ejercicio de la *tractatio* practicado con asuntos simples, usuales y hasta secos, puede llevar a la perfección, e inversamente las materias de por sí interesantes pueden hacer que las debilidades y puntos flacos en su tratamiento pasen inadvertidos.

Cada una de las catorce rúbricas que componen la serie *progymnasmática* de Aftonio (a quien se le tiene por *omnium rhetorum princeps*), propuestas como *temas* o materia de ensayo retórico y compositivo, es definida, analizada, a veces dividida en géneros y subgéneros y seguida de ejemplos destinados a concretar la idea. Estas categorías son modeladas y explicadas por Aftonio en función del oficio de orador, que él quería inculcar en sus oyentes, y que abarcaba las más variadas profesiones y oficios (abogado, juez, embajador, secretario, maestro de escuela, etc.) en los que el uso de la palabra implica la libre disposición de artificios susceptibles de producir la convicción, la aprobación o desaprobación, de convencer a la inteligencia y también seducir a la imaginación. Sin embargo, no se trata, como para las *Categorías* de Aristóteles, de un cuadro lógico de direcciones mentales o de conceptos fundamentales que permitan el funcionamiento del espíritu, sino más bien de un conjunto de medios, confirmados por el uso y la experiencia, que posibilita al futuro orador disponer, en todas las circunstancias de su actividad profesional, o incluso en sus conversaciones o intercambios epistolares, de las bazas necesarias para el cumplimiento de su objetivo: hacerse comprender y, en la medida de lo posible, conseguir la convicción del otro. Sin entrar en el detalle de estos temas o «preludios oratorios», hay que afirmar que van dirigidos a niños o adolescentes más o menos atentos. Por ello la brevedad es reconocida como un mérito, en un hábil uso dosificado de lo concreto y lo abstracto. Estos temas, como así los llamará también Erasmo

en su *Liber de ratione studii*, están a medio camino entre el arte de la argumentación y el arte de la demostración. Se presentan bajo la apariencia lógica, pero es la lógica de la palabra «empeñada», de la palabra destinada a instruir y adoctrinar, moralmente, a los espíritus jóvenes (Chaparro Gómez, 1989: 119-128).

En dos hechos radicó la importancia que tuvieron los *Progymnasmata*. El primero estriba en que su objetivo es doble: la instrucción intelectual y la educación moral. El *Progymnasma* no es el artificio del sofista –en el sentido peyorativo del término– sino el producto del maestro-educador. Sin duda alguna, en este aspecto jugaron un papel importantísimo los ejemplos aducidos que eran recogidos e incorporados a los programas educativos. De esa manera, tras el aprendizaje de unos contenidos lógicos, iba la asunción por parte de los alumnos de unas «direcciones» morales (*res honestas et utiles perdiscant* se dice en una recomendación que se hace en el Renacimiento a favor de los *Progymnasmata*).

El segundo hecho tiene que ver con la capacidad, existente en el *Progymnasma*, de transformarse el texto y ser asimilado por los maestros para cualquier tipo de composición. Es el carácter de obras, difundidas y practicadas en las escuelas, que no son consideradas textos *ne varietur* a los que el respeto y admiración prohibirían cambiar la menor fórmula. Son más bien un material puesto a la disposición de los maestros para que ellos lo puedan tratar según las circunstancias, edad o aptitudes intelectuales de los niños o adolescentes a los que se destina: de ahí las abreviaciones y desarrollos, la transformación de un texto en un corto diálogo entre maestro y alumno, la fragmentación de un capítulo o párrafo en pequeñas frases o simples fórmulas, la reasunción total de la materia y la incorporación de notas o comentarios anteriores, su prosificación o versificación según sea el caso. De esa manera, la popularidad de los *progymnasmata* se debería al número y variedad de tratamientos que han podido sufrir y que a veces (no es el caso de la fábula) vuelve irreconocible al texto primitivo. Pero ese es el precio a pagar por la capacidad de transformarse para hacerse más asequible al público estudiantil y conferirle, mediante esquemas explicativos, más eficacia.

En el marco de esa actividad didáctica se generaron colecciones de corte y finalidad específicamente didácticas, destinadas a pedagogos y gramáticos encargados de la formación primaria del alumno y a profesores de retórica responsables de la formación de los adolescentes. La característica de esta fabulística didáctica es que los relatos están acompañados de indicaciones para su posible utilización contextual, así como del significado simbólico, formulado en clave exclusivamente moralista. La memorización y repetición de fábulas esópicas constituyen, pues, la primera experiencia literaria del alumno, enriquecida además con la experiencia moralizadora. Tenemos así que el aprendizaje de un moralismo elemental, básico, en la escuela estuvo siempre vinculado al ejercicio gramatical, sintáctico, estilístico, elementos todos ellos necesarios para adquirir una formación mínima imprescindible para desenvolverse en público. A esto

seguía otro tipo de ejercicios: la prosificación si la fábula-modelo estaba en verso y al revés, o sea, la redacción métrica a partir de modelos en prosa; la variación, consistente en realizar distintos tipos de paráfrasis (literales, resúmenes, ampliaciones a base de digresiones, etc.); la comparación simbólico-referencial entre la historieta narrada y casos reales; la formulación de moralejas distintas de la del modelo, pero manteniendo intacto el relato; la elaboración de nuevas fábulas, pero partiendo de una moraleja dada.

El rétor Aftonio no fue un simple teórico de los *progymnasmata*. Por suerte para la transmisión fabulística dejó una colección de fábulas, que al igual que su andamiaje teórico, en la práctica marcaron un canon de realización concreta: cuarenta fábulas de redacción breve y uniforme, no todas suyas, al parecer, y que hicieron escuela. Esta colección se halla en el centro de todo el problema de la fábula retórica. Aftonio atiende con su elaboración a una necesidad de las escuelas retóricas que éstas, sin duda, satisfacían antes acudiendo a las colecciones estandarizadas. Sus fábulas tienen una clara intención didáctica. En ellas se ha generalizado el sistema de añadirles simultáneamente promitio y epimitio. Este último es una *gnóme* muy breve, de tipo didáctico también: redactada en prosa, es comparable su estilo y extensión a los epimitios finales consistentes en un trímetro yámbico. Sea lo que se quiera, lo que resulta evidente es que Aftonio ha sometido a sus fábulas a una remodelación notable. Destacan por su brevedad, dentro de una estructura que podríamos calificar de tradicional y cuyo final con frecuencia corta y abrevia (el «cierre» es víctima frecuentemente); siguen esquemas simétricos de exposición y presentan un estilo «simple» o *aphelés*, precisamente el recomendado por los rétores para la fábula. Dicho estilo se caracteriza por las antítesis y paralelismos, la ausencia de períodos complejos y aún la rareza del estilo indirecto. Pero sobre todo por un vocabulario ni rebuscado ni difícil, con predominio de un léxico común a todo el griego, pero no vulgar. Se resumen en el purismo no excesivo, mezclado de naturalidad.

Hechas estas indicaciones teóricas, pasaremos a analizar algunas versiones de una conocida fábula grecolatina: el apólogo del lobo y el perro, uno de los que ha tenido mayor éxito en la Antigüedad clásica y en épocas posteriores. La historia del lobo (o del león, como veremos en las versiones avianeas) que a la condición acomodada, pero servil, del perro prefiere su propia vida dura, pero libre, aparece tanto en el ámbito de la fabulística griega como en la latina y está ampliamente atestiguada en las colecciones latinas medievales (Viani, 1998: 7-15). Nuestra reflexión partirá de las versiones que de esta fábula hicieron Fedro y Aviano, ya que de sus realizaciones surgieron dos líneas diferentes de reelaboraciones posteriores. Claro está que ambos se encuentran en medio de una tradición fabulística que hunde sus raíces en el mundo griego, como someramente lo pondremos de manifiesto. Daremos, a continuación, información más o menos amplia (dados los límites de este trabajo) sobre algunas versiones que de la misma hicieron algunos autores latinos medievales: Ademaro de

Chabannes, Gualtero Ánglico, el poeta de Asti, etc. En una acepción más o menos estricta, todos ellos eran *magistri*, hombres de escuela, familiarizados por tanto con las técnicas de enseñanza y aprendizaje, hombres religiosos y de Iglesia, conocedores de las Sagradas Escrituras y de sus diversas interpretaciones y sentidos (histórico, moral y alegórico); eran a la vez hijos de su tiempo, hombres interesados por la naturaleza y sus misterios y por lo tanto por los animales (elementos esenciales de las fábulas y portadores de actitudes y valores), lectores de autores como Aristóteles, Plinio o Isidoro de Sevilla, que se convierten así en parte integrante del patrimonio cultural de los que frecuentaban las escuelas. El examen de algunas de estas versiones nos permitirá establecer analogías y diferencias entre ellas, así como comprobar el mayor o menor mantenimiento de la estructura narrativa y la interpretación general de la fábula.

### 3. Las versiones de Fedro y Aviano

La fábula *Lupus ad canem* se encuentra en Fedro en el libro III de su producción fabulística. Colocada en un -se me antoja- simbólico centro de su obra, este apólogo constituye un auténtico manifiesto del poeta latino sobre la libertad de expresión y de acción (*parresía*), en una concepción muy próxima al pensamiento cínico. A lo largo de su proyecto literario, Fedro coloca en el eje del mismo la «libertad de expresión»; así lo deja entrever en los prólogos y epílogos de sus libros. En el epílogo del libro segundo de sus fábulas, Fedro atribuye el origen de la fábula al deseo de expresarse libremente, es decir, al anhelo manifiesto de *parresía* y él mismo se presenta como continuador –y víctima a la vez- de la práctica que rememora (Chaparro Gómez, 1982: 35-37). Así, el poeta latino fluctúa entre el deseo de hablar libremente y el temor a ser perseguido (epílogo del libro tercero). Con todo, la exigencia de libertad supera en Fedro los límites de la esfera expresiva; nuestro autor defiende la libertad creativa del poeta, a la vez que manifiesta la convicción de que el «espíritu libre» es el que mejor capta el mensaje fabulístico. No es de extrañar, pues, que teniendo en cuenta este ámbito de interpretación, la fábula *Lupus ad canem* (que empieza, no olvidemos, con el contundente *promythion Quam dulcis sit libertas breuiter proloquar*) haya sido juzgada por A. La Penna como un «capolavoro» (obra maestra) dentro de la producción fedriana.

#### **Phaedr. III,7: *Lupus ad canem***

Quam dulcis sit libertas, breuiter proloquar.

Cani perpasto macie confectus lupus

forte occurrit. Dein salutati inuicem

ut restiterunt: «Unde sic, quaeso, nites?

Aut quo cibo fecisti tantum corporis?	5
Ego, qui sum longe fortior, pereo fame».	
Canis simpliciter: «Eadem est condicio tibi, praestare domino si par officium potes».	
«Quod»? inquit ille. «Custos ut sis liminis, a furibus tuearis et noctu domum».	10
«Ego uero sum paratus: nunc patior niues imbresque in siluis asperam uitam trahens. Quanto est facilius mihi sub tecto uiuere, et otiosum largo satiari cibo!».	
«Veni ergo mecum». Dum procedunt, aspicit lupus a catena collum detritum cani.	15
«Unde hoc, amice?» «Nihil est». «Dic sodes tamen».	
«Quia uideor acer, alligant me interdium, luce ut quiescam et uigilem, nox cum uenerit: crepusculo solutus, qua uisum est, uagor.	20
Affertur ultro panis; de mensa sua dat ossa dominus; frusta iactat familia et, quod fastidit quisque, pulmentarium. Sic sine labore uenter impletur meus».	
«Age, si quo abire est animus, est licentia?»	25
«Non plane est», inquit. «Fruere, quae laudas, canis: regnare nolo, liber ut non sim mihi».	

Esta, como otras fábulas de Fedro, no son creación original del poeta. *Lupus ad canem* tiene un doble antecedente griego. De una parte, el brevísimo apólogo *Lýcos kai kýon* de Esopo, en el que el relato está todavía en su estado embrionario; la diferencia entre los dos animales se da ya en el collar impuesto por un cazador al perro, y el diálogo se limita a una sola pregunta del lobo y a la réplica del perro que adelanta a su amigo, el lobo, no tener la misma suerte, ya que este prefiere el hambre al collar. El *epimythion* trivializa la fábula, subrayando genéricamente que en la desventura viene a menos también el placer de la glotonería o de la gula. Igualmente, en el ámbito griego la fábula aparece en la colección fabulística de Babrio (100). En los diez coliambos babrianos, el diálogo entre el perro bien cebado de un hombre rico y el lobo está más articulado y este se distancia con claridad de la acomodada situación que implica la imposición del collar, impresionado por el cuello pelado de su semejante. Además de estos dos apólogos, emparentados directamente con la fábula fedriana, hay otros en el *corpus* esópico de temática muy afín; ese es el caso de la fábula del «Asno salvaje y el doméstico», que abunda igualmente en la problemática estrechez/desahogo, panza llena /panza vacía, o libertad/esclavitud; o la del

perro de caza que hace pedazos el collar y huye para no exponerse a los peligros de la lucha contra las bestias (Esopo, 180), que subraya más bien la antítesis entre la vida tranquila, pobre pero segura, y la vida suntuosa pero llena de peligros.

Correspondió a Fedro el mérito de haber desarrollado exitosamente la trama esópica y de haber convertido esta fábula en un canto a la libertad, y al lobo, como protagonista antagonico, en paladín de la misma. Su contenido se resume así: Un perro bien alimentado intenta convencer a un lobo famélico de las ventajas que obtendría si se prestase, como él, a vivir en casa del amo. El lobo le contesta que prefiere pasar hambre en libertad antes que estar bien alimentado en la esclavitud. A juzgar por Babrio, derivado del mismo modelo antiguo que Fedro, se trataba de una fábula de debate, que Fedro ha desarrollado sobremanera, en su tendencia a ampliar los debates para sacarles una punta retórica y moral: la libertad es preferible a la esclavitud, tema, por lo demás, muy del gusto de la filosofía cínica. De hecho, la imagen del perro como esclavo del estómago y sometido al amo como guardián debía constituir un tópico, pues Epicteto (*Diatr.* 3.22.80) califica a los descendientes de Diógenes el Cínico como «perros de la mesa y guardianes de la puerta».

Siguiendo las pautas estructuralistas, la fábula se divide en tres bloques: promitio (un verso), situación (dos) y diálogo o enfrentamiento (resto); la última entrada del lobo, especialmente el último verso del poema, hace las veces de un solapado epimitio. El promitio resulta, a todas luces destacado y hasta majestuoso (nótese el verbo *proloquar*, término propio de las profecías y de las ceremonias augurales). En los versos de situación aparecen esquemáticamente los dos personajes: de una parte, *cani perpasto* y de otra, *lupus macie confectus*. A partir de ahí se produce un largo diálogo, un toma y daca de los dos animales, que a su vez presenta una clara división: del verso 4 al 15 (hasta que el lobo se fija en la cadena del perro), una parte, y del 15 al final, otra. Como ha notado A. La Penna, esta fábula, más allá del aspecto moral, consigue en el enjundioso diálogo entre los dos protagonistas su mayor logro. Además el intercambio de réplica entre ambos contendientes no se reduce a lo esencial, sino que de ahí emergen, con particularidades significativas, las distintas condiciones de vida de los dos animales (Mañas Núñez, 1998).

A la oposición entre libertad/restricción, de una parte y servidumbre/bienestar, de otra, parece sobreponerse la oposición entre el estado de naturaleza y la sociedad civilizada: el lobo es más fuerte que su semejante (6), vive en el bosque y soporta lluvia y nieve (11-12); el perro, sin embargo, no ayuda ni al cazador ni al pastor -oficios tradicionalmente propios de su índole- sino que es siervo de un *dominus*, con el encargo de vigilar la casa para librarla de los ladrones (7-10); tampoco el perro sigue los ritmos normales de la naturaleza, durmiendo de día y permaneciendo despierto de noche (18-20) y, además, a la caza prefiere los restos dejados por los siervos (21-23). Ello estaría en consonancia -ahondar en esto excedería los límites razonables de nuestro trabajo- con los parámetros en los que se desenvuelven la actitud y talante

propriadamente cínicos y en los que se produciría una aporética identificación entre «naturaleza» y «libertad»; frente a estos valores estarían la desnaturalización y convencionalidad de ciertas costumbres y usos humanos y la lógica servidumbre que producen. El diálogo, por otra parte, está inserto en un marco, aunque mínimo, que crea una estructura bien delimitada y que destaca los tiempos de la narración, como en una novela: el encuentro entre los dos animales (2-4) introduce la primera parte del diálogo (4-15), que culmina en la momentánea decisión del lobo de seguir al perro; pero la visión del cuello pelado por la cadena (15-16) es, a su vez, el elemento desencadenante de la segunda parte (17-27) de la conversación.

Finalmente, hay que hacer mención, aunque sea de pasada, a la particular simbología de los animales en la versión fedriana. El lobo y el perro, aún perteneciendo a la misma familia de animales (los cánidos) han sido presentados en la fábula occidental casi siempre como seres antagónicos: el lobo, símbolo de la avidez y de la violencia, mentiroso y feroz, constituye un continuo peligro para la comunidad pastoril y nómada del hombre; el perro, símbolo de la fidelidad y cercanía del ser humano, guardián de su casa, es el complemento indispensable en la caza y en la defensa de sus apriscos. En la fábula de Fedro se cambian las tornas: el fiel amigo del hombre, el perro, es portador de los valores negativos, mientras que el devorador de corderos, el lobo, lo es de valores positivos. O mejor, se ha obrado, como veremos al final del trabajo, un silenciamiento de las cualidades positivas del perro (la fidelidad se ha convertido en servidumbre) y se han puesto, por el contrario, de manifiesto los elementos negativos del mismo (avidéz, ociosidad y cobardía), presentando así una panorámica totalmente distinta de la que nos ofrecía la tradición de un perro afectuoso y fiel. Es más, en este caso la avidez y glotonería propias del lobo parecen adueñarse del perro, preocupado tan solo por comer más y más, en medio de una total ociosidad (*sic sine labore uenter impletur meus*), a costa de perder su independencia. La fábula fedriana es, al fin y al cabo, una manifestación de desprecio hacia el animal que sumisamente abdicó de su libertad para servir al hombre.

La producción fabulística de Aviano, sin entrar en muchos detalles, es la versificación en dísticos elegíacos de una colección de fábulas en prosa latina. En general, el modelo principal de Aviano es Babrio y aunque se aparta de este en algunas ocasiones, lo que no puede negarse es el «tinte» babriano de la colección aviana. En cuanto a Fedro, aunque leído por Aviano, está claro que no fue su modelo. Sólo hay semejanzas formales, algún que otro préstamo como el del final del prólogo de Aviano e imitaciones puntuales. Se sabe que, en origen, las cuarenta y dos fábulas de Aviano estaban desprovistas de títulos; probablemente, los títulos que se encuentran actualmente en alguna de ellas sean debidos a adiciones posteriores hechas por los maestros de escuela medievales. En cuanto a los promitios y epimitios, la mayor parte de los apólogos no los presentan; en algunos casos (como la fábula que nos ocupa) las últimas palabras del personaje, generalmente los dos últimos versos, tienen un valor general, cercano al de un epimitio.

En cuanto a la valoración literaria de los apólogos de Aviano, hay que decir a grandes trazos que los cánones retóricos y la estética literaria de la poesía tardoantigua son muy distintos de los existentes en la poesía virgiliana e incluso en los versos fedrianos. Fundamentalmente, los principios que dominan la poética de los autores del siglo V son dos: por un lado, la conciencia de ocupar una posición de *aurea mediocritas* y, por otro, la conciencia de la necesidad del trabajo, del *labor*, para producir poesía. Aviano sabe que no puede llegar a la altura de los poetas clásicos con nuevos temas y nuevas formas y su postura será, consecuentemente, la de introducir variaciones sobre temas tradicionales. En su estética esa «mediocridad» se percibe en la denominación de las fábulas como *ridicula* o *ioci* y en el propio género escogido: la fábula siempre fue considerada por la retórica antigua como un *genus humile*, inferior a la épica, la tragedia o la lírica. A esta moderación contribuye, igualmente, de manera decisiva el ideal estético de la *breuitas*, una brevedad selectiva, que suprime detalles innecesarios. Se observa, en efecto, en la extensión de las fábulas (la más larga, de veintidós versos) y en la sintaxis austera, que conlleva en muchos casos la oscuridad y la falta de entendimiento para el lector.

A estos dos ingredientes de la *mediocritas* y la *breuitas* se une el recurso de la *uarietas* temática y formal. En cuanto al contenido, son indudables las variaciones que Aviano introduce respecto a sus diferentes modelos: ampliaciones o (en mayor medida) reducciones de todo tipo, cambio de animales, diversidad de escenas o desenlaces, etc. Producto del otro principio de la poética del siglo V, el del *labor*, la poesía de Aviano se convierte en algo que es producto de una técnica y no en algo que fluye del torrente de la inspiración. Es este el método de trabajo de Aviano. Cada fábula es como un pequeño mosaico en el que se han reutilizado teselas arrancadas de mosaicos anteriores más bellos y grandiosos. Su latín, como el de tantos otros poetas del siglo V, es un «latín de laboratorio»: compone sus versos mezclando versos de los clásicos o tomando sintagmas y cambiándoles algún término. Se trata de retomar formas clásicas y reelaborarlas, razón por la que, a veces, resulta que un solo verso puede evocar más de una fuente; al fin de cuentas, muchas reminiscencias de Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, etc.

En cuanto a la utilización del dístico elegíaco para sus composiciones, hay que decir que en principio no cuadraba con el uso tradicional del senario yámbico o de los coliambos (ejemplos de Fedro y Babrio, respectivamente), con lo que Aviano tuvo que adecuar, de manera algo violenta, los elementos de acción típicos de la fábula con ese tipo de metro, sirviéndose para ello de numerosas antítesis; esta es, posiblemente, la causa que explica la estructura de todas sus fábulas y la falta de fluidez en la narración. No obstante, la elección del dístico elegíaco por parte de Aviano está justificada ya que se trata de un metro más escolar, cuya escansión es, sin duda, más sencilla que la del senario. Además, la utilización del dístico facilita a Aviano la adopción de un estilo sentencioso, favorito de la estructura simétrica del pentámetro, particularmente adaptada al quiasmo, la antítesis y el hipébaton. Igualmente, el hexámetro y el pentámetro se prestan bien a la división

del verso en hemistiquios, con lo cual el poeta ve facilitado su gusto por la composición de versos leoninos, versos cuyos hemistiquios riman entre sí (en total, un 21,55 % de los versos). En resumen, la elección del metro estaría, en última instancia, justificada por el didactismo y el mensaje moral que Aviano introduce en sus fábulas.

**Auianus XXXVII: [De leone et cane]**

Pinguior exhausto canis occurrisse leoni  
fertur, et insertis uerba dedisse iocis.  
Nonne uides duplici tendantur ut ilia tergo  
luxurietque toris nobile pectus, ait?  
Proximus humanis ducor post otia mensis, 5  
communem capiens largius ore cibum.  
Sed quod crassa malum circumdat guttura ferrum?  
Ne custodita fas sit abire domo.  
At tu magna diu moribundus lustra pererras,  
donec se siluis obuia pr(a)eda ferat. 10  
Perge igitur nostris tua subdere colla catenis,  
dum liceat faciles promeruisse dapes.  
Protinus ille grauem gemitu collectus in iram  
atque ferox animi, nobile murmur agit.  
Vade, ait, et meritis nodum ceruicibus infer, 15  
compensentque tuam uincola dura famem.  
At mea cum uacuis libertas redditur antris,  
quamuis ieunus quelibet arua peto.  
Has illis epulas potius laudare memento,  
qui libertatem post posuere gulae. 20

Los rasgos, tan solo gruesamente trazados, que conforman la producción de Aviano, pueden ejemplificarse en el apólogo aviano *De leone et cane*; este sigue, contrariamente a lo que sucede en la mayor parte de la colección, la versión fedriana, de la que toma prestados algunos detalles y rasgos particulares; por ejemplo, evoca como Fedro la vida miserable del león (= el lobo) y las copiosas viandas del perro en la mesa del dueño. Por otra parte, la gran importancia que el motivo de la libertad parece tener en la fábula aviana lleva al autor a sustituir al lobo, protagonista de la fábula en Babrio y Fedro, por el más noble león. Como se puede comprobar, en la fabulística clásica y medieval, el lobo goza de escasa consideración y es en general juzgado como un bufón, mientras que el león es un animal noble y generoso: aparece, pues, más adaptado –gracias a esa nobleza– para hacer de contraste con la condición del perro, dispuesto este a vivir en esclavitud al no luchar por obtener el alimento cotidiano.

En otro orden de cosas, los veintisiete versos de la fábula fedriana quedan condensados en veinte en la versión aviana. La estructura es muy semejante a la que adopta el apólogo en Fedro, aunque con algunas variantes: por ejemplo, el diálogo lo inicia el perro, cosa que no sucedía en Fedro; el mismo diálogo, con un toma y daca constantes, resulta más fluido en la pieza fedriana que en la aviana, algo más encorsetada; en Aviano casi se han eliminado las transiciones en el intercambio de frases; las poca existentes sirven para marcar el carácter del personaje-animal, como por ejemplo la que ocupa los versos 13-14, en los que se describe un león encolerizado, fiero y noble. En cuanto a la presencia o no de epimitio en el apólogo de Aviano (promitio no existe), da la impresión de que los dos últimos versos, que pertenecen a la respuesta final del león, son en realidad (añadidos o no posteriormente) un verdadero epimitio con su consejo o máxima moral («Acuérdate, más bien, de elogiar los festines ante aquellos que han sacrificado la libertad al apetito»).

En cuanto a reminiscencias y ecos clásicos, los versos 3-4 de Aviano (*Nonne uides duplici tendantur ut ilia tergo / luxurietque toris nobile pectus?*), que contienen el retrato del perro bien alimentado, recuerdan los versos virgilianos (*Georg. 3, 79-81*) en los que se describe el potro de buena raza: *Illi ardua ceruix / argutumque caput, breuis aluos obesaque terga, / luxuriatque toris animosum pectus...* Del mismo modo, el texto de Lucano (1, 207): (*leo*)...*totam...colligit iram*...está detrás del verso 13 de la fábula aviana (...*ille grauem gemitu collectus in iram*). Las similitudes con Fedro son, en esta ocasión, también claras, ya desde el inicio de la fábula; compárense los dos primeros versos de Aviano con los 2-3 de Fedro, muy similares en léxico (v. g. *occurrisse / occurrit*) y en estructura (*canis pinguior / canis perpasto; exhausto leoni / macie confectus lupus*); asimismo, los versos 21-24 del apólogo de Fedro (*Affertur ultro panis...sine labore uenter impletur meus*), en los que el perro recuerda la facilidad con la que obtenía comida en la mesa del amo, tienen una cumplida réplica –aunque, evidentemente, abreviada– en el verso 6 de la composición aviana (*communem capiens largius ore cibum*); por otra parte, *post otia, largius* (vv. 5 y 6) recuerdan con bastante precisión las palabras del lobo en los versos 13-14 de la fábula fedriana: *quanto est facilius mihi sub tecto uiuere / et otiosum largo satiari cibo!*. Igualmente, el eco de los pasajes fedrianos (vv. 6 y 11-12) *.pereo fame...y nunc patior niues / imbresque in siluis, asperam uitam trahens*, sirven sin duda de ayuda a Aviano en la composición de sus versos 9-10: *At tu magna diu moribundus lustra perreras, / donec se siluis obuia pr(a)eda ferat.*

El apólogo de Aviano presenta además otras particularidades dignas de reseñarse, que tienen que ver con el recurso de la *uarietas*, anteriormente mencionado. En este sentido, el cambio del lobo fedriano por el león resulta fundamental, como ya se ha puesto de manifiesto. Unido a ello está la modificación que realiza Aviano en el pasaje virgiliano de *Georg. 3, 79-81*, sustituyendo el *animosum pectus* del texto de Virgilio por

*nobile pectus* (v. 4), sin duda para marcar las cualidades de nobleza y generosidad, inherentes en la figura del león (*nobile* se repite de nuevo en el v. 14 de la pieza aviana, esta vez unido a *murmur* y referido igualmente al león) y para destacar, a la vez, la distancia existente entre la forma de ser y de actuar de ambos animales. En el v. 2 Aviano introduce la frase *insertis uerba dedisse iocis*, con la que abre el diálogo el perro; la mayoría de los comentaristas de nuestro autor ha hecho hincapié en el posible sentido de la misma. En nuestra opinión, con ella se quiere marcar el carácter bromista y bufón del perro frente al talante noble y grave del león, sin descartar, claro está, el hecho de que detrás de *iocis* (como sucedía en la producción fedriana) se esconda una referencia retórica al ámbito lúdico (*delectare*) que tiene en su estructura la fábula grecolatina. En otras ocasiones, la *uarietas* se expresa en una abreviación y condensación exageradas, como el caso de *communem...cibum* (v. 6) que se corresponde con los versos 21-23 de Fedro (*de mensa sua...*); o el v. 8 (*Ne custodita fas sit abire domo*) que es réplica elíptica de los versos 18-20 de la fábula fedriana. Finalmente, la primera persona de *liber ut non sim mihi* del último verso de Fedro es convertido en tercera y además referido al abstracto *libertas* (v. 17 de Aviano).

## 4. Algunas Paráfrasis medievales

### a) De la versión de Fedro: Romulus – Ademaro y Gualtero Ánglico

*Romulus* es una colección de fábulas, datable a partir del siglo IV d. C. aproximadamente. En opinión de R. Adrados es el fundamento de casi todas las colecciones de fábulas medievales, cuyos autores son eminentemente «escolares». En este caso, el apólogo del perro y el lobo aparece prosificado en *Romulus* III 15.

#### ***Romulus* III 15:**

Quam dulcis sit libertas, auctoris breuiter narrat fabula. Omnis libertas actus bene agendi est. Nam in liberis est saeuitia, in seruis uirtus et gloria. Pollere enim saepe uidemus seruos et pro nihilo esse liberos.

Sicut canis et lupo, cum conuenirent in silua, ait lupo cani: «Vnde, frater, sic nitidus et bene pinguis es?» Canis sic dixit lupo. «Quia sum custos domi contra latrones uenientes. Et nullus passim ingreditur, nocte si forte fur uenerit, [illum] annuntio. Affertur mihi panis, dat ossa dominus, similiter et ceteri. Amat me tota familia, proiciunt mihi, quicquid illis superat. Quod fastidit unusquisque ciborum, mihi porrigit, ita uenter impletur. Me blanditurus sub tectis cubo, aqua [non] <abun>de est mihi. Sic otiosus uitam gero». Et lupo: «Bene», inquit, «frater <tibi est>, uellem ista

contingent mihi, ut <sic> otiosus saturarer cibo et sub tecto melius uiuerem». Deinde canis lupo ait: «Si uis, ut bene tibi sit, ueni mecum, nihil est, quod timeas». Cum ambularent simul, uidit lupo cani collum catena attritum et ait: «Quid est, frater? Quod iugum attriuit collum tuum?» Et canis: «Quia sum acrior, in die ligor, nocte soluo, intra domum sum uagus, ubi uolo, illic dormio». Et lupo econtra cani: «Non est mihi opus», ait, «frui ista, quae laudasti. ...uiuere uolo [liber] ad quodcumque euenerit mihi ... liber ubi uolo, peragro, nulla catena me tenet, nulla causa impedit, uiae mihi patent in campo, aditus in montibus, nullus mihi timor. De grege pri[m]us gusto, canes ingenio deludo. Tu uiue ut consuesti. Ego quam consueui uitam ago».

Si la estructura general de la fábula no varía, cambia sin embargo la organización interna del material y algunas de sus expresiones se parecen o son, en ocasiones, fedrianas o bien las sustituyen. Influido quizás por el enunciado *in siluis* usado por Fedro (v. 12) sólo para caracterizar el hábitat normal del lobo, el texto del *Romulus* ambienta el encuentro entre los dos animales *in silua* (aspecto, como veremos, puntualmente retomado por Gualtero Anglico (LIV 1). Por otra parte y fijándonos en los aspectos esenciales, el diálogo sufre una suerte de reordenamiento: en la primera parte se recogen todos los aspectos positivos de la vida del perro (aquellos que aparecen en la fábula de Fedro, a los que se añade el particular de *aqua abunde est mihi*, «tengo agua en abundancia») y que culminan en la tranquilizadora oferta al lobo: *Veni mecum, nihil est quod timeas*. En la segunda parte, la situación se invierte y en ella se describe la condición servil del animal. En el cierre, se halla el tratamiento más original de la fábula: la lacónica salida de Fedro, «...*regnare nolo, liber ut non sim mihi*» (v. 27) se transforma en una vivaz y pintoresca descripción de la vida del lobo: sin miedo, libre de moverse y comerse el ganado y, como añadido, no sin ironía, hasta de reírse de los perros. Desde el punto de vista lingüístico, más allá de la reproducción de términos utilizados por Fedro, algunas expresiones parecen explicar el texto fedriano, como glosas: por ejemplo, el fedriano *Custos ut sis liminis, / a furibus tuearis et noctu domum* (vv. 9-10) se aumenta en la redacción del *Romulus* en *Sum custos domi contra latrones uenientes (...) nocte si forte fur uenerit annuntio*; o el *frusta* y el fedriano *quod fastidit quisque pulmentarium* (vv. 22-23) se transforman en *quicquid illis superat* y en el más fácil *quod fastidit unusquisque ciborum*.

El *grammaticus* Ademaro, a quien pertenece el siguiente texto, elaboró (aunque es muy discutida su paternidad) una síntesis de los temas fabulísticos, atendiendo principalmente a dos colecciones: *Romulus* y Fedro. Siguió en general el orden propuesto en el *Romulus*, pero no dudó en insertar algunas fábulas que se encontraban en Fedro. El monje Ademaro adoptó, al reelaborar sus 67 fábulas, una técnica plagario-compileria, incluso contaminando los textos de ambas colecciones. El hecho de que el *Romulus* estuviera en prosa y Fedro en verso no causó ninguna dificultad al monje,

porque en el siglo XI Ademar no advertía la estructura métrica del senario yámbico fedriano, como ya un siglo antes la monja Rosvita estaba convencida de que las comedias de Terencio fueron escritas en prosa. En el caso que nos ocupa, aunque sigue casi literalmente a *Romulus* III 15, el diálogo sigue siendo lo más interesante y aparece aún pleno de vivacidad y de ocurrencias felices.

#### Ademarus XLV:

*Canis et lupus dum uenirent, ait lupus cani: «Vnde, frater, sic mitis et bene pinguis?» Canis respondit: «Quia sum custos domus latrones contra uenientes, nullus passim ingreditur, nocturnum furem nuntio, effertur mihi panis, dantur ossa et cetera proiciuntur a familia, si quid ei superat; quod fastidit ciborum mihi porrigitur: ita uenter meus impletur, me blandiuntur omnes, mihi aqua abunde est, otiosus uita fruor». Et lupus: «Bene», inquit, «frater: uellem ita mihi contigeret sic otiosum satuari cibo et sub tecto melius uiuere». Et canis: «Si uis bene uiuere, ueni mecum in cubile; ne timeas». Cum ambularent simul, uidit lupus cani collum catenatum et ait: «Dic, frater, quid est hoc, quod circa collum tuum uideo?» Et canis: «Quia sum acrior, in die ligor, nocte soluor; intra domum sum uagus, ubi uolo, hic dormio». Et lupus: «Non mihi est opus frui ista quae laudasti. Viuere uolo liber ad quod euenerit mihi; ubi uolo, peragro, nulla catena me tenet, uiae mihi patent in campo aut in montibus, nullus metus, pecora prius gusto, canibus ingenium deludo. Viue ut consuisti; ego consueta uita fruor».*

*Quia dulcis est libertas, et est +laetus+ bene agendi, et in liberis sunt saeuitia in seruis uirtus et gloria, et pollere uidemus seruos, et pro nihilo esse liberos.*

Desde el punto de vista textual, el *dum uenirent* inicial provoca cierta perplejidad ya que no aparece suficientemente claro; en el *Romulus* se lee *cum conuenirent in silua*. Hay que presuponer que además de haber cambiado *cum* en *dum*, el monje habría omitido *con-* por una suerte de haplografía. La expresión *in silua* en cambio debe haber sido quitada voluntariamente por Ademar, como aparece claramente en la ilustración que acompaña al texto. En esta vemos al lobo hablando con el perro, que fuera de su perrera lleva un vistoso collar en su cuello. Los campos o bosques no aparecen en la ilustración. Siguiendo con el examen del texto, vemos que el *mitis* de Ademar es sin duda una corrupción del *nitidus* de la *recensio Gallicana* y de la *Rec. uetus* o del *nites* que se lee en *Wiss.* IV 7. En el resto de la fábula, en una comparación entre Ademar y el *Romulus*, es posible verificar la técnica compositiva característica de nuestro monje. Él interviene apenas en el texto; ello no quiere decir que no lo modifique, a menudo a mejor, en algunos puntos: sustituye *sic dixit lupo* por el simple *respondit*; el genitivo *domi* por el menos usual *domus*; el correcto *contra latrones* por la preciosa anástrofe *latrones contra*; sintetiza la expresión *nocte si forte fur uenerit annuntio* en tres únicas palabras: *nocturnum furem nuntio*; y aún modifica *affertur* en *effertur*, *dat...dominus* en

*dantur* y cosas parecidas. Hemos de hacer una última consideración; en el *epimythion* la expresión *et est laetus bene agendi* aparece aún como incomprensible; la glosa *laetus est libertus*, que se leería en el *Corpus glossariorum* de Gotees, aparece quizás como una vía de solución, aún todavía lejana.

Gualtero Anglico concibe su colección, en primer lugar, como un ejercicio escolástico (Bisanti, 1989-90: 139); algo que resulta evidente gracias al examen de los componentes formales de su prólogo, y en el que se revela un cuidado notable por la versificación y por los artificios retóricos, sobre todo los referidos a la brevedad del texto: Anáforas, epiforas (*conuersio*), aliteraciones muy variadas, paronomasias (*annominatio*) y juegos fónicos, *traductio* o poliptoton, homoioteleuton, paralelismos con *uariatio* sinonímica, antítesis (*contentio*), etc. Todo ello está muy lejos del lenguaje prosaico del *Romulus* y del monje Ademaro. Igualmente, del análisis del prólogo y de algunas de sus fábulas, se observa el gusto del autor por una expresión lo más adornada posible, por una especie de *elocutio artificialis*, que intenta elevar a la fábula, género por definición *humilis*, a un rango literario y estilístico más elevado; a esto podría referirse el uso de *leuitas* y *leuis* en Gualtero, como mención de un estilo *mediocris* (estilo medio), algo más elevado que el *humilis* y semejante al léxico campesino virgiliano. Así pues, a la motivación técnica y formal del escritor inglés se une una más que evidente motivación didáctica, escolástica, en el intento de considerar sus breves composiciones sobre todo como ejemplos de estilo *ornatus*, como *specimina* del arte retórico y versificatorio: las figuras retóricas y los procedimientos compositivos de Gualtero son los que se pueden encontrar codificados en las *artes* y en las *poetriae* de los siglos XII y XIII. Como no podía ser de otra manera, al final del prólogo de su colección fabulística, Gualtero suplica a Dios, en una bella antítesis y mediante una frase de claras connotaciones bíblicas, que «bañe con el rocío sus secas palabras». No podía faltar el componente cristianizador de la fábula, el componente moralizante y edificante de sus prólogos.

### **Gualterus Anglicus LIV: *De cane et lupo***

Cum cane silua lupum sociat, lupus inquit: «Amoena pelle nites, in te copia facta patet».

Pro uerbis dat uerba canis: «Me ditat herilis gratia, cum domino me cibatur ipsa domus.

Nocte uigil fures latratu nuntio, tutam seruo domum; mihi dat hospes in aede torum».

Hoc mouet ore lupus: «Cupio me uiuere tecum!

Vna dabit nobis mensa manusque cibum».

Reddit uerba canis: «Cupio te uiuere mecum;

una dabit nobis mensa manusque cibum».	10
Ille fauet, sequiturque canem, gutturque caninum respicit et quaerit: «Cur cecidere pili?».	
Inquit: «Ne ualeam morsu peccare diurno, uincla diurna fero, nocte iubente uagor».	
Reddit uerba lupus: «Non est mihi copia tanti, ut fieri seruus uentris amore uelim.	15
Ditior est liber mendicus diuite seruo: Seruus habet nec se nec sua; liber habet.	
Libertas, praedulce bonum, bona cetera condit; qua nisi conditur, nil sapit esca mihi.	20
Libertas animi cibus est, et mera uoluptas, qua qui diues erit, ditior esse nequit.	
Nolo uelle meum pro turpi uendere lucro; has qui uendit opes, hoc agit ut sit inops».	
Non bene pro toto libertas uenditur auro; hoc caeleste bonum praeterit orbis opes.	25

Una estructura narrativa análoga a la observada en las anteriores versiones caracteriza los 13 dísticos elegíacos de Gualtero Ánglico. La mayor novedad de esta versión consiste en la afectación de algunas particularidades y de varios términos utilizados: Gualtero quiere ser elegante, no banal y le gusta jugar con las palabras y las figuras retóricas. El diálogo entre los dos animales ofrece al lector adjetivos como *herilis* (3), *caninum* (11), *diurna* (14) en lugar de los genitivos *domini* y *canis* o del complemento *in die*, o bien el superlativo *praedulce* (19) que sustituye al *dulcis* fedriano (1). O sustantivos como *aedes* (6) por *domus* o *guttur* (11) por *collum* o el áulico *torum* (6) que es una novedad de Gualtero entre los privilegios de que goza el perro. El versificador demuestra ser práctico también en las formas apocopadas como *cecidere* (12) o en el homoioteleuton como *sequiturque...gutturque* (11) o gustar de correspondencias como la existente entre los dos hemistiquios: *Cupio me uiuere tecum* (7) y *Cupio te uiuere mecum* (9). Finalmente, la entrada conclusiva de lobo (15-22) parece un *epimythion*, que precede a la verdadera y propia *moralitas* y presenta un contenido más abstracto que la correspondiente conclusión del *Romulus*: se manifiesta o refleja en la figura del pobre libre y del rico, del siervo que *habet nec se nec sua* (18), de la libertad como bien entre los bienes.

#### b) De la versión de Aviano: el poeta de Asti

Las fábulas avianeas no sólo fueron recogidas y copiadas; no eran solo leídas y comentadas, sino también reelaboradas y reescritas según los dos procedimientos de la *abbreviatio* y de la *amplificatio*. De esa manera, las fábulas eran *specimina* (ejemplos

exitosos, llevados a cabo por un maestro o por un alumno particularmente dotado) de los ejercicios preparatorios, muy difundidos en la escuela medieval; también han sido aumentadas con nuevas moralidades. De las adaptaciones latinas medievales de las fábulas de Aviano poseemos dos colecciones en prosa; más numerosas son, sin embargo, las colecciones en verso: un poeta de Asti redactó un *nouus Auianus* (¿principios del siglo XII?) con 42 fábulas en dísticos elegiacos leoninos, repartidas en tres libros, según su intención: combatir la presunción, purificar el corazón humano y advertir de los peligros de la credulidad. Alejandro Neckam, además de un *Nouus Aesopus*, nos dejó un *Nouus Auianus*, en el que sin duda quiso mostrar a sus alumnos (enseñó en París) cómo se puede, bajo otra forma pero en el mismo metro, reproducir el pensamiento del fabulista. De finales del XII o principios del XIII son las fábulas agrupadas en la colección denominada *Antiauianus*. Veamos una de estas versiones, la del poeta de Asti.

**Astensis poetae Nouus Auianus I 14: De leone et cane**

Praecipua forma dictamina uatis adorna  
 materiaeque nouae metra, Camena, foue.  
 Notificata bonis sint libera uerba leonis,  
 quae capitis sani retulit ipse cani.  
 Nam canis insanus, documenta per omnia uanus, 5  
 regem deridet, cui macra membra uidet:  
 «a domini mensa mihi sunt sic ilia tensa,  
 et per quosque dies est mihi longa quies.  
 Me bene pascit erus, non ad mea seria serus;  
 quod tabes macie cernitur in facie, 10  
 ieunus terras et saltus saepe pererras  
 et uix adquiris quod satiare cibis.  
 Vt cito pinguescas, sis mecum pronus ad escas;  
 hic pascere sero, si famuleris ero».  
 Rex indignatus, seruo mox talia fatus, 15  
 spernit seruitium, nobilis obprobrium:  
 «si comedis plene, submittis colla catenae,  
 sed pro uelle meo uel macilentus eo.  
 Vis libertatis, maiestas nobilitatis  
 non debent famulae subpeditare gulae». 20

En la reelaboración del modelo aviano, el autor del *Nouus Avianus* se mantuvo bastante cercano al original, tanto en la organización de la narración como en algunas particularidades y/o locuciones. Como en otras piezas de su colección, el *poeta Astensis* amplía algunas secciones (el discurso del perro que comprende 8 versos, del 7-14) como

contraposición a otras que son abreviadas o suprimidas. Es el caso, por ejemplo, del pasaje aviano relativo al león que pregunta al perro qué es el hierro que lleva alrededor de su cuello (Av. 37,7: *sed quod crassa...*), elemento ya presente en Fedro (III, 7,15-17: *aspicit / lupus...*); y viene suprimida también la respuesta del perro (Av. 37,8: *Ne custodita...*). En esto la fábula medieval latina tiene una estructura más lineal que la original, articulándose en dos discursos contrapuestos (como se veía en las versiones del *Romulus* y de Ademaro), llamados a resaltar la nobleza y la fiereza del león, de una parte, frente al servil oportunismo del perro, de otra; perro que es claramente maltratado por nuestro autor, al llamarle *insanus* y *uanus* (v. 5). La fábula, por cuanto concierne al estilo presenta amplia variedad de aliteraciones, bimembres (v. 6 *macra membra*; 7 *sunt sic*; 9 *seria serus*; 11 *saltus saepe*; 16 *spernit seruitium*; 17 *colla catenae*) y complejas (v. 18 *uelle meo uel macilentus*). En el verso 3 nos encontramos *Libera uerba leonis*: una hipálage por *liberi uerba leonis*; en ese mismo verso aparece *notificata*: *notificare* es una forma típicamente medieval, derivada de los módulos del latín cristiano (como *laetificare*, *glorificare*, *beatificare*, *mortificare*, *uiuificare*, etc.); entre los varios significados (incluso jurídico: notificar con un acto público) que la palabra asume en la latinidad medieval, aquí tiene el de «notificar o hacer saber». El verso 9 presenta la expresión *seria serus*, en la que a la aliteración se le une la paronomasia. El verso 19 está compuesto de espondeos, a excepción del 5º pie que es naturalmente dáctilo, y se caracteriza por un tono de solemnidad, con la adopción de tres palabras «largas» y con la cláusula pentasilábica *nobilitatis* y el omoioteleuton en *-s*.

La cercanía con la versión de Aviano, a quien imita, es manifiesta en múltiples pasajes; valgan algunos ejemplos: el v. 7 (*ilia tensa*) nos lleva al v. 3 de Aviano (*tendantur...ilia*); el v. 11 (*ieiunus terras et saltus saepe perreras*) está elaborado con materiales de los versos 18 (*ieiunus*) y 9 (*Iustra perreras*) de Aviano; igualmente, el v. 17 (*submittis colla catenae*) nos remite al v. 11 de la pieza aviana (*subdere colla catenis*). La cercanía respecto al modelo aviano es compartida (como no podía ser de otro modo) con otras versiones medievales; así, véanse las semejanzas con algunos versos de la composición del *Antiaianus* (v. 25: *at tu ieiunus nemorum deserta perreras*; v. 29: *subice uincla catenis*, etc.). Al igual que sucedía en la colección aviana, en las fábulas del poeta de Asti los ecos de la poesía clásica –en concreto, de Virgilio– son frecuentes: la expresión *hic pascere sero* del verso 14 nos recuerda el pasaje virgiliano de *Georg.* III 406: *pasce sero pingui* o la fórmula *mox talia fatus*, que aparece en el v. 15 mantiene el eco de la virgiliana *talia fatus erat* (Aen. VI 372); hay que notar que fórmulas similares de discurso se ven con frecuencia en la obra del *Astensis*. En cuanto al *epimythion*, este es realmente un proverbio que retoma la temática aviana (vv. 19-20): *Has illis epulas potius laudare memento / qui libertatem postposuere gulae*.

## 5. Consideraciones finales

De la brevedad de Esopo y de Babrio a la obra maestra de Fedro, de la versión de Aviano a los rehacimientos medievales de uno y otro, esta fábula tuvo éxito no solo como un útil *exemplum* escolástico, sino también por la vivacidad que caracteriza el diálogo entre los dos animales, perceptible de por sí en las diversas versiones analizadas. Pero ciertamente a la fortuna de esta fábula ha contribuido también la moral, centrada sobre uno de los valores fundamentales para la vida del hombre. En Fedro es suficiente el *promythion* *Quam dulcis sit libertas, breuiter proloquar* (v. 1), para explicar que el lobo es el símbolo de la *libertas* así como el collar lo es de la esclavitud. En las versiones medievales al elogio, en positivo, de la libertad se une, en negativo, la crítica de la codicia, por cuya causa el hombre está dispuesto a degradarse hasta el estado servil. Eso escriben Gualtero Ánglico (v. 16: *ut fieri seruus uentris amore uelim*) o Neckam al final de su versión (vv. 19-20: *Quisquis dura pati uult causa uentris auari, / a nobis dici sentiat ista sibi*); mientras, *Romulus* en el *promythion* o Ademaro en el análogo *epimythion* prefieren subrayar la antitética y absurda situación del libre perseguido, como el lobo por el hambre, y del esclavo afortunado, como el perro.

Una cuestión, conexas con el significado de la fábula, atañe a la simbología de los animales: bien en la interpretación fedriana, bien en la cristiana, el fiel amigo del hombre es portador de los valores negativos, mientras que el devorador de corderos lo es de valores positivos. Una anulación del convencionalismo más común no priva de correspondencia al mundo antiguo con el medieval, al menos en lo que respecta al perro; es más, en algunas fábulas (Esopo 155, 181, 185, 187, 345; Fedro I, 4), en los dos extremos de una larga tradición en parte hostil al perro, encontramos de una parte los poemas homéricos, en los que *k?on* es uno de los insultos más frecuentes o donde los cadáveres de los enemigos son dejados para alimento de estos animales impuros (Hom. *Il.* I 4); y de otra el Evangelio en el que se lee: «No deis las cosas santas a los perros» (*Mt.* 7,6). Para el lobo es más difícil encontrar analogías positivas, si no es la dimensión mesiánica de *Is.* 11,6: «El lobo habitará junto al cordero». No es el caso de la versión de Aviano, en la que el perro no encuentra a un lobo, sino al más noble león.

La biología, de todas maneras, nos ofrece una reflexión más profunda: el perro y el lobo – como el chacal, el coyote, etc.- pertenecen a la familia de los cánidos, aspecto particular que no ha pasado inadvertido en la fabulística antigua. En el apólogo de Esopo *Lykoi kai kynes* (216) los primeros preguntan a los segundos: «¿por qué, para mayor semejanza, no andáis de acuerdo con nosotros como hermanos?». Ninguna diferencia les distingue salvo el modo de pensar: «Nosotros vivimos en libertad, vosotros os dejáis someter por los hombres». La analogía entre estos animales se expresa con claridad y se confirma en la fábula del asno salvaje y el asno doméstico (Esopo 264), en la que vuelve la oposición entre libertad y esclavitud, encarnada en dos

animales que claramente pertenecen a la misma especie. Si el mundo de la fábula es siempre espejo de la sociedad de los hombres, las reflexiones se mueven de la especie animal a la humana, pero a la luz de esta estrecha semejanza entre el lobo y el perro, la comparación se hace aún más comprometida: todo lector puede identificarse con uno de los dos animales, pero encuentra en el otro casi un doble suyo, porque para cada hombre libertad y esclavitud representan dos alternativas constantes y simétricas.

## Bibliografía

- BERTINI, F. (1998). *Interpreti medievali di Fedro*. Napoli.
- BISANTI, A. (1991). «La favola esopica del Medioevo: un itinerario didattico fra teoria ed esemplificazione». In *La favolistica latina in distici elegiaci. Atti del Convegno Internazionale*. Assisi, 161-212.
- (1989). «L'ornatus in funzione didascalica nel prologo di Gualtiero Anglico». *Sandalion* 12-13, 139-163.
- CHAPARRO GÓMEZ, C. (1982). «La parresía y anaídeia fedrianas: contenido y originalidad». *Anuario de Estudios Filológicos* V, 33-43.
- (1989). «Una parte del programa educativo del Humanismo: los ejercicios elementales de composición literaria» In *Actas del Simposio internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva del Brocense: 1587-1987*. Cáceres, 119-128.
- (2005). «Verso y prosa en la fábula latina medieval». In *Poesía Latina Medieval (Siglos V-XV)*. Firenze, 245-261.
- ESTEBAN, L. (1994). «Las fábulas esópicas, texto escolar en la alta y baja edad media». *Helmantica* 136-138, 498 ss.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (1998). *Fedro / Aviano. Fábulas*. Madrid.
- PUGLIARELLO, M. (1973). *Le origini della favolistica classica*. Brescia.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1979). *Historia de la fábula greco-latina* I. Madrid.
- VIANI, A. (1998). «Quam dulcis sit libertas, breuiter proloquar (Phaedr. III 7,1): La favola del lupo e del cane». In *Favolisti latini medievali e umanistici* VII. Università di Genova, 7-15.

Resumen: La fábula latina, que se mueve entre la creación literaria y su presencia como *progymnasma* («ejercicio preparatorio») en la actividad didáctica y escolar, se adapta en sus diversas realizaciones, en prosa o verso, en abreviaciones y ampliaciones, a cada una de las circunstancias y épocas. Ello se ejemplifica en el análisis de algunas versiones del apólogo *Lupus ad canem*.

Abstract: The Latin fable, oscillating between literary creation and its role as *progymnasma* («preparatory exercise») in the context of didactic and educational activity, adjusts itself, in its diverse materializations, whether in prose or verse, in abbreviations and amplifications, to each circumstance and period. This will be illustrated through the analysis of some versions of the apologue *Lupus ad canem*.



# Pervivencia de la fábula latina en la literatura española: Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte

Manuel Mañas Núñez

Universidad de Extremadura

Palabras claves: tradición clásica, fábula latina, fábula española.

Keywords: Classical tradition, Latin fable, Spanish fable.

0. La fábula es un género literario muy relacionado con la tradición oral y la literatura popular. Se da entre las fábulas y los proverbios una interacción mutua, hasta el punto de que una gran parte de los promitios y epimitios, que es donde se ofrece el mensaje moral de las fábulas, tiene ese carácter proverbial del que estamos hablando. En efecto, al igual que en los proverbios, la brevedad y la intención moral, la concisión y el propósito didáctico pertenecen a la esencia de la fábula como género.

La fábula posee asimismo, desde un punto de vista estructural, un esquema lógico/dramático muy fijo. Los especialistas en el tema coinciden en señalar que la estructura de la fábula «simple» suele ser siempre la misma: *situación* de base (que conduce al conflicto); *acción* de los personajes (que eligen entre las posibilidades de una situación dada); y *conclusión* o *evaluación* del comportamiento elegido (que se refleja en el resultado pragmático de la acción, al ser ésta calificada de inteligente o de necia). Es el éxito o el fracaso lo que sirve para indicar si la elección fue apropiada o necia.

Ahora bien, la verdadera estructura narrativa de la fábula consiste en el *conflicto* entre dos o más personajes, se basa en la antítesis y oposición de los elementos constitutivos del relato. Son habituales en la fábula de tradición esópica (Esopo, Fedro, fabulistas medievales, renacentistas e ilustrados) oposiciones del tipo fuerte/débil, sincero/mentiroso, hombre/mujer, sensato/necio; choques conflictivos entre los distintos estratos de un contexto fuertemente jerarquizado, presidido por los dioses

(Júpiter, Naturaleza, Fortuna, Providencia, etc.) y, en niveles sucesivamente inferiores, los hombres y los animales; enfrentamientos entre las distintas condiciones naturales y sociales de los personajes mediante conflictos entre amo/esclavo, noble/plebeyo, rico/pobre; y también pugnas motivadas por la rivalidad literaria, como veremos en el caso de Samaniego e Iriarte. Pero seguramente la antítesis fundamental que se da en la fábula esópica está constituida por el enfrentamiento entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la apariencia, con la ambigüedad, la ambivalencia y el «vuelco»: el objetivo que se propone el personaje, aparentemente positivo y beneficioso para él, se revela sustancialmente negativo y perjudicial, porque el medio de acción es ambivalente (se cree útil, pero resulta dañino). El papel del fabulista no consiste tanto en incitar a la virtud, como en resolver la antítesis entre la verdad y la mentira, entre la apariencia y la realidad.

Otro rasgo definidor de la fábula es su condición de género hipertextual. Al ser un género menor y un tipo de literatura popular, su tradición textual está abierta. Desde la Antigüedad hasta los siglos de la Ilustración, y aun el siglo XIX, se han escrito, traducido, interpretado y recreado las mismas fábulas. Da igual que estén escritas en griego, latín o vernáculo; en prosa o en verso; que prime el mensaje moral o que se trate sobre todo de *égayer la fable* («alegrar la fábula»), en palabras de La Fontaine. Lo cierto es que la tradición va unida a la variación, pero más en la forma que en el tono, pues el armazón lógico y argumental de la fábula es muy rígido (cf. Mañas, 1998 y 1999).

1. Si el género fabulístico nace en la Antigüedad (de la mano de Esopo y Fedro) como un instrumento idóneo para hacer oír la voz impotente de los débiles contra los poderosos, con fuertes tintes políticos y sociales y con elementos de crítica y sátira contra la sociedad y la moral propias de aquella época, es en la época medieval cuando esa criatura crece y se desarrolla hasta límites insospechados, derivando en un género literario de claras intenciones moralizadoras y didácticas. En efecto, el didactismo medieval genera una amplia gama de productos: libros de apólogos, ejemplos, fabularios, historias moralizadoras conforman una amplísima corriente fabulística inspirada tanto las fuentes clásicas como en las orientales. Si de las fuentes clásicas (Esopo, Fedro, Aviano), que son conocidas a través del *Romulus*, beben autores como Jacques de Vitry, Marie de France, Odón de Cheritón o Pedro Alfonso, los apólogos árabes originaron colecciones como el *Calila*, *Barlaam* o el *Sendebar*, autores de los que se nutren, entre otros, el Arcipreste de Hita o don Juan Manuel, pues tales fábulas orientales fueron traducidas muy tempranamente al español.

Durante los siglos XVI y XVII se siguen escribiendo fábulas, pero casi siempre en latín. Ahora el género fabulístico en vernáculo sufre un largo paréntesis y las pocas manifestaciones que hallamos se encuentran soterradas y refugiadas en el teatro y la novela picaresca. Mención aparte merece el *Fabulario* de Sebastián Mey, un valenciano

nacido en una familia de impresores, cuyo padre, Juan Felipe Mey, fue a la vez impresor, filólogo, gramático y catedrático de prosodia (desde 1592) y de griego (1604) en la Universidad de Valencia. En 1613 nuestro Sebastián Mey publicó en Valencia, en la propia imprenta familiar, el *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos y parte sacados de otros autores*, una colección de cincuenta y siete fábulas y cuentos que beben de fuentes muy diversas, pero cuya última intención es moralizadora y didáctica. Al final de cada apólogo aparece un dístico moralizador, como ya se hizo antes en *El conde Lucanor* y *El libro de los exemplos* de Clemente Sánchez de Verdial. Así lo explica en el breve y sustancioso prólogo que escribe al frente de la colección:

Harto trillado y notorio es, a lo menos a quien tiene mediana lición, lo que ordena Platón en su *República*, encargando que las madres y amas no cuenten a los niños patrañas ni cuentos que no sean honestos. Y de ahí es que no da lugar a toda manera de poetas. Cierto con razón, porque no se habitúe a vicios aquella tierna edad, en que fácilmente, como en blanda cera, se imprime toda cosa en los ánimos habiendo de costar después tanto, y aun muchas vezes no habiendo remedio de sacarlos del ruin camino, a seguir el qual nos inclina nuestra perversa naturaleza. A todas las personas de buen juicio y que tienen zelo del bien común, les quadra mucho esta doctrina de aquel filósofo: como quepa en razón que, pues tanta cuenta se tiene en que se busque para el sustento del cuerpo del niño la mejor leche, no se procure menos el pasto y mantenimiento que ha de ser de mayor provecho para sustentar el alma, que sin proporción es de muy mayor perfición y quilate. Pero el punto es la execución, y este ha sido el fin de los que tanto se han desvelado en aquellas bienaventuradas repúblicas, que al día de hoy solamente se hallan en los buenos libros. Por lo qual es muy acertada y santa cosa no consentir que lean los niños toda manera de libros, ni aprendan por ellos. Uno de los buenos para este efeto son las fábulas, introduzidas ya de tiempo muy antiguo y que siempre se han mantenido, porque a más del entretenimiento tienen doctrina saludable. Y entre otros libros que hay desta materia, podrá caber este, pues tiene muchas fábulas y cuentos nuevos, que no están en los otros; y los que hay viejos, están aquí por diferente estilo. Nuestro intento ha sido aprovechar con él a la república. Dios favorezca a este nuestros deseo.

En sus fábulas y cuentos se funden las raíces esópicas y orientales, pues conoce y utiliza los *Ysopetes* medievales y otras obras anteriores a él, tales como el *Calila e Dimna*, *El conde Lucanor*, *El libro de los gatos*, el *Sendebat*, *El Corbacho*, además de otras fuentes de ascendencia italiana (Bocaccio, Poggio y Masucio Salernitano, Mainardi, etc.) (cf. C. Bravo-Villasante: VIII-XXI). Entre las fábulas de ascendencia fedriana encontramos varias que son muy conocidas, tales como la IX: La raposa y las uvas (Fedro 4.3), la XIV: El gallo y el diamante (Fedro 3.12), la XV: El cuervo y la raposa (Fedro 1.13) o la XXI: La rana y el buey (Fedro 1.24). Hay además varias que están

elaboradas mediante la contaminación de dos o más fábulas de Fedro, como ocurre con la LIV: Los ratones y el cuervo (contaminación de Fedro 1.13 y 4.6). Habitualmente, Mey amplifica la fábula de Fedro, lo que podría ser indicio de que maneja versiones prosificadas como las del *Romulus*; aunque bien podrían ser también adiciones de su propia cosecha, pues sabido es que Mey despliega una serie de recursos narrativos para dar seña de identidad propia a sus composiciones: suele, en efecto, españolizar sus *exempla*, recurrir a abundantes y graciosos aumentativos y diminutivos y amenizar los relatos con una gracia socarrona (*ibid.* pp. X-XI). Veamos un solo ejemplo, por lo demás muy conocido: la fábula de la zorra y las uvas (Fedro 4.3):

Fame coacta uulpes alta in uinea  
 uuam adpetebat, summis saliens uiribus.  
 Quam tangere ut non potuit, discedens ait:  
 «Nondum matura es; nolo acerbam sumere.»  
 Qui, facere quae non possunt, uerbis eleuant,  
 adscribere hoc debebunt exemplum sibi.

En la versión de Mey leemos así («La raposa y las uvas. 9»):

Iva una raposa buscando de comer bien muerta de hambre y topó al caso con un parral cargado de uvas muy buenas y maduras; pero porque estaban muy altas, aunque hizo todos los ensayos posibles, nunca tuvo remedio de poder alcanzar un solo grano. Visto que su diligencia y deseo era por demás, mudando de propósito dixo assí: ‘También son verdes y aunque las hallase en el suelo, no me abaxaría por ellas; ni estoy aora tan ganosa de uvas que no quiera más una buena gallina.

*Quando algo no podemos alcanzar,*  
*Cordura dizen ques disimular»* (Sebastián Mey, *Fabulario*, 23).

La intención del apólogo fedriano, como se lee en el epimitio, era desenmascarar la hipocresía de quien no quiere admitir el fracaso en sus proyectos; se trata, por tanto, del tema del rechazo de lo que no puede conseguirse, con el consuelo en la deformación de la realidad. La versión de Mey, en cambio, se aleja de la moral cínico-estoica del modelo y acude a una moral más utilitaria y pragmática, aconsejando el «disimulo» para evitar el ridículo. No hace falta insistir en que se trata de una redacción amplificada con algún añadido como la frase «ni estoy aora tan ganosa de uvas que no quiera más una buena gallina», seguramente buscando la gracia o chiste que aporte hilaridad al relato.

En alguna ocasión Sebastián Mey se ajusta más al modelo. Es lo que ocurre cuando refiere la fábula 3.12 de Fedro, *Pullus ad margaritam*:

In sterculino pullus gallinacius  
 dum quaerit escam margaritam repperit.  
 «Iaces indigno quanta res» inquit «loco!  
 Hoc si quis pretii cupidus uidisset tui,  
 olim redisses ad splendorem pristinum.  
 Ego quod te inueni, potior cui multo est cibus,  
 nec tibi prodesse nec mihi quicquam potest.»  
 Hoc illis narro qui me non intellegunt.

Mey cuenta la historia de la siguiente forma:

*El gallo y el diamante. 14*

Escarvando el gallo en un muladar, halló un diamante muy fino y dándole con el pie, dixo así: 'Alguno se tuviera por dichoso en hallarte y te hiziera mucha fiesta, pero de mí te digo que holgara más de un puñado de cevada que de todas las piedras del mundo.'

*No se precia una cosa ni se codicia,  
 Si no es donde hay de su valor noticia.*

Como comprobamos, Mey elimina numerosos detalles del modelo e introduce otros nuevos, como la frase «dándole con el pie», a la vez que cambia el estercolero por el muladar (término más utilizado en los siglos XVI y XVII que «estercolero». El *Diccionario de Autoridades* aduce ejemplos de Fray Luis de Granada y de Cosme Gómez de Tejada), la perla por el diamante o la comida por la cebada. Todo ello serviría para españolizar la narración y darle el conocido casticismo que se aprecia en todo su *Fabulario*. Asimismo, esta fábula de Fedro y sus versiones medievales tienen un valor programático y de polémica literaria; ello se advierte en el epimitio, donde Fedro explica que quienes no entienden sus fábulas se encuentran en la misma situación que el pollo: no las valoran en su justa medida. El epimitio de Mey, en cambio, parece no tener ese sentido programático y literario que percibimos en la tradición anterior, pues hace extensible el mensaje moral a otras facetas de la vida y generaliza diciendo que «lo que no se conoce, no se aprecia ni se desea».

2. Dejamos ya a Sebastián Mey que, como decíamos, se trata de un caso aislado en el gran desierto fabulístico en vernáculo de los siglos XVI y XVII. Dicho género literario renace hasta el siglo XVIII como fruto natural del gran afán pedagógico de la Ilustración, adquiriendo tal pujanza que se mantiene con fuerza durante todo el siglo XIX. Los mayores artífices de este renacimiento de la fábula fueron, sin duda, Samaniego e Iriarte.

En efecto, Félix María de Samaniego publicó en 1781 sus *Fábulas en verso castellano*, una colección que no sigue ya la amplia tradición medieval, sino que supone un intento

de renovación del género fabulístico. Se propone, siguiendo la estela de La Fontaine en lengua francesa, ofrecer una nueva versión del mundo de la fábula tradicional (clásica y oriental). En el prólogo de su libro da las claves para entender su obra:

Después de haber repasado los preceptos de la fábula, formé mi pequeña librería de fabulistas; examiné, comparé y elegí para mis modelos, entre todos ellos, después de Esopo, a Fedro y La Fontaine; no tardé en hallar mi desengaño. El primero, más para admirado que para seguido, tuve que abandonarlo a los primeros pasos. Si la unión de la elegancia y laconismo sólo está concedida a este poeta en este género, ¿cómo podrá aspirar a ella quien escribe en lengua castellana, y palpa los grados que a ésta le faltan para igualar a la latina en concisión y energía? Este conocimiento, en que me aseguré más y más la práctica, me obligó a separarme de Fedro.

Empecé a aprovecharme del segundo [La Fontaine] (como se deja ver en las fábulas de *La Cigarra y la Hormiga*, *El Cuervo y el Zorro* y alguna otra); pero reconocí que no podía, sin ridiculizarme, trasladar a mis versos aquellas delicadas nuevas gracias y sales que tan fácil y naturalmente derrama este ingenioso fabulista en su narración...

Con las dificultades que toqué al seguir en la formación de mi obrita a estos dos fabulistas, y con el ejemplo que hallé en el último, me resolví a escribir, tomando en cerro los argumentos de Esopo, entresacando tal cual de algún moderno, y entregándome con libertad a mi genio, no sólo en el estilo y gusto de la narración, sino aun en el variar rara vez algún tanto, ya del argumento, ya de la aplicación de la moralidad: Quitando, añadiendo o mudando alguna cosa, que, sin tocar al cuerpo principal del apólogo, contribuya a darle cierto aire de novedad y gracia (F.M. Samaniego, *Fábulas*: 154-155).

Vemos, pues, que sus fuentes principales son Fedro y La Fontaine, pero más este último. Igual que al francés, más que la moralidad, lo que a Samaniego le importa es dar a la fábula «cierto aire de novedad y gracia», como él mismo afirma, y eso a pesar de que la publicación de estas fábulas obedecen a un deseo explícito del Conde de Peñaflores, quien anima a Samaniego a participar en la educación de los alumnos de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País con el envío de sus fábulas a imprenta. Asimismo, nuestro autor no se atiene únicamente a los modelos de Esopo, Fedro y La Fontaine, sino que aspira también, sobre todo a raíz de la polémica con Iriarte, a escribir fábulas con contenidos nuevos y originales, esto es, distintos de los esópicos, y para ello no duda en imitar al fabulista inglés John Gay.

Pero lo que aquí nos concierne es su dependencia con Fedro. Según estudios modernos, al menos un total de treinta y cinco fábulas de Samaniego dependen directamente de Fedro, sin pasar por el tamiz de La Fontaine (ello supondría un 25 % de su producción). En algunos apólogos sigue tan fielmente a Fedro, que se podría

hablar de traducción literaria en verso más que de imitación, lo cual indicaría que el español aprecia los temas, el estilo y el tono del fabulista romano. Otro dato evidente es que, cuando de una misma fábula existen versiones de Fedro y La Fontaine, prefiere el modelo latino, aunque ello no impide que introduzca innovaciones, bien tomadas de La Fontaine, bien de cosecha propia (cf. Cascón, 1986). Lo que sí parece claro es que Samaniego, igual que hacía Mey, españoliza sus versiones y contemporiza los apólogos según los cánones políticos, religiosos y sociales de la España del siglo XVIII, aprovechando para ello el espacio de la «moraleja».

Tomemos como ejemplo la fábula ya vista de la «zorra y las uvas», presente en Esopo, Fedro, La Fontaine y Samaniego:

#### IV. 6 La zorra y las uvas

Es voz común que a más del mediodía,  
 en ayunas la zorra iba cazando;  
 halla una parra, quédase mirando  
 de la alta vid el fruto que pendía.  
 Cansábala mil ansias y congojas  
 no alcanzar a las uvas con la garra,  
 al mostrar a sus dientes la alta parra  
 negros racimos entre verdes hojas.  
 Miró, saltó y anduvo en probaduras,  
 pero vio el imposible ya de fijo.  
 Entonces fue cuando la zorra dijo:  
 «¡No las quiero comer! *No están maduras*».  
 No por eso te muestres impaciente  
 si te se frustra, Fabio, algún intento:  
 aplica bien el cuento,  
 y di: *No están maduras*, frescamente (F.M. Samaniego, *Fábulas*: 282-283).

En las cuatro versiones mencionadas tenemos la misma fábula con los mismos personajes, una fábula de situación con el «cierre» del único protagonista (Bsit./Bdir.) (cf. Mañas, 1998: 124). En este caso, Samaniego desecha a Esopo y sigue dos modelos claros, Fedro y La Fontaine.

#### *Vulpes et uua (IV.3)*

Fame coacta uulpes alta in uinea  
 uuam adpetebat, summis saliens uiribus.  
 Quam tangere ut non potuit, discedens ait:  
 «Nondum matura es; nolo acerbam sumere.»  
 Qui, facere quae non possunt, uerbis eleuant,  
 adscribere hoc debebunt exemplum sibi.

**Le Renard et les raisins (III.11)**

Certain Renard Gascon, d'autres disent Normand,  
 Mourant presque de faim, vit au haut d'une treille  
 Des Raisins mûrs apparemment,  
 Et couverts d'une peau vermeille.  
 Le galant en eût fait volontiers un repas;  
 Mais comme il n'y pouvait atteindre:  
 «Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats.»  
 Fit-il pas mieux que de se plaindre?

Como se comprueba, tanto la composición de Fedro como la de La Fontaine son considerablemente más cortas que la versión de Samaniego. Éste, en efecto, ha realizado una clara *amplificatio* respecto a sus modelos, con un mayor detallismo y con elementos narrativos que retardan o aceleran la acción. Mayor detallismo tenemos al comienzo: primero, entronca el apólogo con la tradición oral y la literatura popular («es voz común»); luego sitúa la escena en pleno mediodía («a más del mediodía»); añade también que la zorra estaba de caza («iba cazando»): nada de esto lo encontramos en Fedro ni en La Fontaine. En la segunda estrofa, también introduce Samaniego innovaciones, como la descripción de la angustia de la zorra al no poder alcanzar las uvas; de La Fontaine parece tomado el verso 8: «negros racimos entre verdes hojas» (*Des Raisins mûrs apparemment, / Et couverts d'une peau vermeille*, vv. 3-4), que es el detalle que mayor dependencia presenta de La Fontaine, pues en todo lo demás sigue fundamentalmente a Fedro mediante fluidas *amplificationes* que, como decimos, retardan la acción hasta el desenlace que se produce en la tercera estrofa. Aquí, en cambio, en vez de elementos de demora, observamos recursos que aceleran la acción, como el verso 9, formado por tres verbos en *gradatio* ascendente («miró, saltó y anduvo en probaduras»); el verso 10 supone la suspensión transitoria de la acción hasta llegar al verso 11, donde con la fórmula «entonces fue...» la acción se precipita hasta el clímax de la intervención de la zorra en estilo directo: «No las quiero comer. *No están maduras*». En definitiva, respecto a estas tres estrofas, salvo en la especificación de los negros racimos entre verdes hojas (v. 8), que parece tomado de La Fontaine, Samaniego sigue indudablemente a Fedro, si bien, como hemos dicho, con *amplificationes* y elementos de demora y aceleración de la acción. Cuestión aparte es el epítio o moraleja final. La fábula esópica, en efecto, trataba de criticar a aquellos que minimizan lo que no pueden alcanzar, denunciando así la hipocresía de quienes no admiten el fracaso en sus proyectos y se consuelan deformando la realidad. La Fontaine, en cambio, culmina su fábula con una interrogativa retórica, sin apostillar el relato y sin asomo de censura moral, aunque parece aprobar implícitamente la actitud de la zorra: «mejor irse diciendo que aún no están maduras, antes que deplorar su fracaso»

(*Fit-il pas mieux que de se plaindre?*); Samaniego, por su parte, sí acepta, ahora ya explícitamente, la actitud de la zorra: apela, por un lado, a la paciencia y tenacidad para corregir lo que inicialmente supone un fracaso (...no te muestres impaciente, / si se te frustra...algún intento»); pero, si la paciencia y tenacidad también fracasan, entonces habrá que «decir tan frescamente: *No están maduras*». En este caso, quien parece *égayer la fable* es Samaniego y no La Fontaine.

Vemos, en fin, cómo Samaniego sabe utilizar sus modelos, introduciendo innovaciones en los argumentos y mezclando las fuentes en claras *contaminaciones* que conducen la fábula al terreno moral que a él le interesa. En este caso, por ejemplo, el consejo moral que parece dar a los jóvenes estudiantes del Real Seminario Vascongado es que «la paciencia es la madre de la ciencia», por decirlo con el conocido refrán español. Pero, en todo caso, si el fracaso es inevitable, también considera decoroso abandonar la empresa con el autoconsuelo de que las uvas están aún verdes. ¿No intentará Samaniego recomendar a los jóvenes el valor cristiano de la resignación?

3. En 1782, un año después de publicar Samaniego sus fábulas, Iriarte dio a la luz sus *Fábulas literarias*, en cuya «Advertencia preliminar» puntualizaba el escritor canario que la suya era la primera colección de fábulas publicadas en castellano completamente originales y que, más que al adoctrinamiento moral, apuntaban a corregir los «vicios literarios», es decir, que Iriarte pretende hacer metapoesía con sus fábulas, por ello son fábulas literarias:

...ésta es la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano. Y así como para España tienen esta particular recomendación, tienen otra, aun para las naciones extranjeras: conviene a saber, la novedad de ser todos sus asuntos contraídos a la literatura. Los inventores de fábulas meramente morales desde luego han hallado en los brutos propiedades de que hacer cómodas aplicaciones a los defectos humanos en lo que pertenece a las costumbres, porque los animales tienen sus pasiones; pero como éstos ni leen ni escriben, era mucho más difícil advertir en ellos particularidades que pudiesen tener relación o con los vicios literarios, o con los preceptos que deben servir de norma a los escritores» (Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias*: 113).

Estas declaraciones indignaron terriblemente a Samaniego, pues parecían dirigidas directamente contra él, y escribió como réplica un folleto titulado *Observaciones sobre las fábulas literarias originales de D. Tomás de Iriarte* (Madrid, 1782). En este folleto Samaniego intenta rebatir a Iriarte su pretendida originalidad, para lo cual, con un lenguaje sereno y no exento de ironía, pasa revista a algunas de las fábulas del autor canario, señalando la falta de originalidad o la escasa relación de alguna de ellas con el tema literario, aprovechando asimismo para censurar otras obras de Iriarte. La polémica

estaba servida y la enemistad fue acrecentándose a lo largo de los años (Estas *Observaciones* están publicadas en Fernández Navarrete: 115-133; sobre la polémica literaria de Samaniego e Iriarte, cf. Sotelo: 27-36).

Iriarte es consciente de que lleva a cabo una renovación del género fabulístico y, por ello, pone el énfasis en el carácter enteramente original de sus asuntos y en el hecho de estar dirigidos éstos a una enseñanza de índole literaria. Como era, entonces, de prever, se aleja de los argumentos transmitidos por la tradición esópica y las historias surgen de su propia minerva. De hecho, en la portada de la primera edición de sus fábulas (1782), aparece el lema fedriano *usus vetusto genere, sed rebus novis* (Phaedr. IV, prol. 13), «cultivo un género literario antiguo, pero con temas nuevos», que bien podría ser la seña de identidad del fabulario de Iriarte. En consecuencia, en el escritor canario encontramos pocas imitaciones directas de la fábula fedriana y, cuando las hay, suelen ser evocaciones del Fedro autor de Prólogos y Epílogos, pues es en estas composiciones que abren y cierran sus respectivos libros donde Fedro realiza «metaliteratura».

Así, por ejemplo, la fábula III, «El oso, la mona y el cerdo», la encabeza Iriarte con la sentencia: «Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios»:

Un oso, con que la vida  
Ganaba un piamontés,  
La no muy bien aprendida  
Danza ensayaba en dos pies.

Queriendo hacer de persona,  
Dijo a una mona: «¿Qué tal?».  
Era perita la mona,  
Y respondióle: «Muy mal».

«Yo creo, replicó el oso,  
Que me haces poco favor.  
Pues ¿qué? ¿mi aire no es garboso?  
¿No hago el paso con primor?».

Estaba el cerdo presente,  
Y dijo: «¡Bravo! ¡Bien va!  
Bailarán más excelente  
No se ha visto ni verá».

Echó el oso, al oír esto,  
Sus cuentas allá entre sí,  
Y con ademán modesto  
Hubo de exclamar así:

«Cuando me desaprobaba  
La mona, llegué a dudar;  
mas ya que el cerdo me alaba,  
Muy mal debo de bailar».

Guarde para su regalo  
Esta sentencia un autor:  
Si el sabio no aprueba, ¡malo!  
Si el necio aplaude, ¡peor! (T. de Iriarte, *Fábulas literarias*: 121-122).

Se trata, en efecto, del desdén por la opinión del vulgo ignorante, un tema muy iriartiano y muy dieciochesco, pero que estaba ya en el conocido verso de la primera oda romana de Horacio: *Odi profanum vulgus et arceo* (*Carm.* 3.1.1) y en el verso 20 del prólogo de Fedro a Particulón en el libro IV: *Inlitteratum plausum nec desidero* (IV *prol.* 20) : «No deseo el aplauso de los incultos». Así pues, aprovechando que Fedro polemizaba con sus críticos y los descalificaba para juzgar su obra literaria tachándolos de incultos, a la vez que matizaba que su *ingenium* y su *ars* sólo eran valorados justamente por un reducido grupo de *docti viri*, entre los que se encontraba Particulón, Iriarte, remedando al fabulista latino, desaprueba el aplauso de los necios y sólo atiende al juicio de los sabios.

Otra composición en donde se percibe la influencia de Fedro es en la fábula VIII, «El burro flautista», donde hallamos desarrollado uno de los escasos argumentos que encuentran precedente en la fábula esópica. Iriarte encabeza la fábula con el lema «Sin reglas del arte, el que algo acierta, acierta por casualidad»:

Esta fabulilla,  
salga bien o mal  
me ha ocurrido ahora  
por casualidad.

Cerca de unos prados  
que hay en mi lugar ,  
pasaba un borrico  
por casualidad.

Una flauta en ellos  
halló, que un zagal  
se dejó olvidada  
por casualidad.

Acercóse a olerla  
el dicho animal,  
y dio un resoplido  
por casualidad.

En la flauta el aire  
se hubo de colar,  
y sonó la flauta  
por casualidad.

“¡Oh! -dijo el borrico-  
¡Qué bien sé tocar!  
¡Y dirán que es mala  
la música asnal!”

Sin reglas del arte,  
borriquillos hay  
que una vez aciertan  
por casualidad (T. de Iriarte, *Fábulas literarias*: 131-132).

El modelo, claramente, es la fábula *asinus ad lyram* de Fedro (*App.* 14):

Asinus iacentem vidit in prato lyram.  
Accessit et temptavit chordas ungula;  
Sonuere tactae. “Bella res sed mehercule  
Male cessit” inquit “artis quia sum nescius.  
Si repperisset aliquis hanc prudentior,  
Divinis aures oblectasset cantibus”.  
Sic saepe ingenia calamitate intercidunt.

La fábula de Fedro, que encontró una amplia difusión en época medieval, tanto en la iconografía como en la narrativa, contiene el tema cínico de la *ánoia* o «necedad» del asno, pero también el de la suerte calamitosa, como se lee en el epimitio (v. 7). Pero lo que nos interesa de esta fábula fedriana es precisamente su lectura en clave metaliteraria: la lira se podría identificar con el propio Fedro y al asno con los que no comprenden el sentido de su poesía. Frente a Fedro, Iriarte sustituye la lira por la flauta, quizás más acorde a los tiempos del poeta canario; asimismo, el burro de Iriarte no reconoce su ignorancia, sino que realmente se cree un buen músico. La crítica, por tanto, se centra en los malos escritores a los que alguna vez «les suena la flauta» por casualidad; no sería descabellado establecer en los versos iriartianos la equivalencia Burro=Samaniego.

4. Concluimos, así, con esta somera muestra de la fábula latina fedriana en la literatura española de los siglos XVII y XVIII. Fedro está presente en los tres fabulistas estudiados (Mey, Samaniego e Iriarte), pero los niveles imitativos son diferentes en cada caso. Mey conoce y utiliza la fábula esópica y, en concreto a, Fedro, pero aún son

notables en él los influjos de los fabularios medievales. Samaniego, en cambio, desecha la tradición fabulística medieval y vuelve a beber directamente de Fedro, pues sabido es su amor por la cultura romana y su buen dominio del latín (cf. Palacios, 1975: 26), si bien las versiones que nos ofrece están muchas veces pasadas por el tamiz de La Fontaine. Iriarte, en fin, empeñado en su polémica con Samaniego, hace lo contrario que su rival literario, intentando alejarse de toda la tradición e innovar en los temas, si bien, como hemos demostrado, conoce y utiliza a Fedro en alguna ocasión, por más que encauce sus moralejas a la vertiente metaliteraria. Son, por tanto, tres modos de entender la fábula, porque en este género literario la tradición va unida a la variación, pero más en la forma que en el tono, pues el armazón lógico y argumental de la fábula es muy rígido.

## Bibliografía

### Fuentes

- IRIARTE, Tomás de (1992). *Fábulas literarias*. Ed. A.L. Prieto de Paula. Madrid: Cátedra.
- MEY, S. (1975). *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos y parte sacados de otros autores*. Valencia: en la impresión de Felipe Mey, 1613 (edición facsimil publicada modernamente: Sebastián Mey. *Fabulario, edición e introducción de C. Bravo-Villasante*. Madrid: Fundación Universitaria Española).
- SAMANIEGO, F. M. (1997). *Fábulas*. Ed. Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra.

### Estudios

- BRAVO-VILLASANTE, C. (1975). *Sebastián Mey, Fabulario, edición e introducción de C. Bravo-Villasante*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- DORADO, A. Cascón (1986). «Fedro en Samaniego». *Revista de Filología Románica* IV, 129-270.
- FERNÁNDEZ, E. Palacios (1975). *Vida y obra de Samaniego*. Vitoria: Institución «Sancho el Sabio».
- NAVARRETE, E. Fernández (1866). *Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista Don Félix María de Samaniego*. Vitoria.
- NÚÑEZ, M. Mañas (1998). *Fedro/Aviano, Fábulas*. Madrid: Akal.
- (1999). «Ensayo de crítica literaria y comparada: a propósito de algunas versiones de la fábula 'el grajo soberbio y el pavo' (Phaedr. I 3)». *Anuario de Estudios Filológicos* XXII, 225-244.
- (2005). «La fábula XIV de Alejandro Neckam (*De lepore et accipitre et passere*): Tradición y Originalidad». In M. C. Díaz y Díaz –J. M. Díaz de Bustamante. *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 263-273.
- PAULA, A. L. Prieto de (1992). *Tomás de Iriarte, Fábulas literarias*. Madrid: Cátedra.
- SOTELO, Alfonso I. (1997). *F.M. Samaniego, Fábulas*. Madrid: Cátedra.

**Resumen:** Tradición clásica de la fábula latina en la literatura española. Se estudia el influjo de la fábula de Fedro en tres fabulistas españoles: Sebastián Mey (siglo XVII), Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte (siglo XVIII).

**Abstract:** This article deals with the Classical tradition of the Latin fable in Spanish literature. We seek to study the influx of Phaedrus's fable in three Spanish fabulists: Sebastián Mey (17<sup>th</sup> century), Félix María de Samaniego and Tomás de Iriarte (18<sup>th</sup> century).



# O homem e o unicórnio: efabulações

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, parábola, *exemplum*, bestiários, o homem e o unicórnio.

Keywords: fable, parable, *exemplum*, bestiaries, the man and the unicorn.

1. Em aviso liminar, incluído no prólogo que precede a única colectânea medieval conservada de fábulas em língua portuguesa<sup>1</sup>, esclarece o tradutor do quatrocentista *Livro de Exopo* que o autor

(...) assemelha este sseu livro a hũu orto no quall estam flores e fruytos. Pellas frores sse entemdem as estorias e pello fruyto sse entemde a semtença da estoria. (...) Ainda compara este sseu livro aa noz, que há dura casca, e aos pinhoões, que demtro teem ascomdido o meolo, que he ssaborido. Assy este livro tem em ssy escondido muitas notavees semtenças. (Calado, 1994: 38)

Ecoando uma consagrada ditologia, os símiles da *dura casca* e do *meolo ssaborido*, por instalarem um regime de obliquidade alegórica, se, neste passo, são evocados a propósito de um florilégio de fábulas esópicas, reincidirão em textos da mais desencontrada filiação genológica. O recurso da fábula à *duplex sententia* impõe, naturalmente, a circunscrição sintagmática e funcional das zonas textuais consignadas à *narratio* e à *interpretatio*, ou seja, a colocação de extremas nítidas entre relato e inferência moralizante, razão pela qual parece lícito discernir uma alegoria *produtiva* ou *poética* e uma alegoria *interpretativa*, mobilizada como *modus legendi* de textos profanos ou sagrados (Eco, 1989: 70-72). Este processo de engendramento textual, assente na interacção simultâ-

---

<sup>1</sup> Já em 1901, observava George C. Keidel que «the Aesopic fable was never a favourite form of literature in the Iberic península». Cf. Keidel, 1901: 722.

nea de uma alegoria-modo de escrita e de uma alegoria-modo de leitura, longe de singularizar a fábula, aproxima-a, antes, no interior da que constitui a difusa categorização medieval das formas de narrativa breve, de outros géneros de matriz figural, tomando, em sentido lato, a alegoria na sua qualidade de *figura*<sup>2</sup>. Como observou Armand Strubel, conformando medularmente os mecanismos de produção e recepção destes géneros (a fábula, o apólogo, o *exemplum*, a parábola), a movência da alegoria condena ao malogro práticas classificativas quase sempre atidas a vagas distinções terminológicas (Odo de Cheriton, por exemplo, crisma a sua antologia de fábulas moralizadas de *Liber Parabolarum*) ou apoiadas em aproveitamentos literários específicos (Strubel, 1988: 341-361)<sup>3</sup>. Com efeito, não é infrequente a fábula funcionar como *exemplum* e os *Isopetes* – e o fabulário português de Viena não é, a este título, excepção – amalgamarem materiais narrativos da mais dispar derivação, demonstrando que, se a fábula configurava um género distinto, o rótulo não deixava de, na prática, concitar uma categoria de textos suficientemente lábil para não ser inconciliável com distintos formatos genológicos, como sejam os do debate alegórico («Os pés, as mãos e o ventre») ou do *exemplum* de temática antifeminista («A viúva e o alcaide», «A prostituta e o mancebo»).

É, com efeito, inequívoco o parentesco formal e a similitude de funcionamento hermenêutico que, no âmbito das formas breves medievais românicas, a fábula comparte com a parábola e o *exemplum*. Sem querer conduzir ao limite a prospecção das coincidências, lembro que, em qualquer dos casos, nos encontramos perante estruturas bimembres – um relato seguido de glosa interpretativa – que reivindicam, portanto, um regime de leitura que acede da literalidade à tropologia. Todos estes géneros, por outro lado, evidenciam uma autoconsciência clara da sua força injuntiva, co-implicando um destinatário sobre o qual se faz recair o efeito profiláctico ou admonitório da narrativa, seja esta de procedência bíblica, homilética ou profana<sup>4</sup>. Por outro lado, conformando mais raramente fragmentos autónomos, todos eles tendem a aglomerar-se em recolhas, tirando vantagem de um efeito de leitura em que confluem a singularidade do caso e a coesão doutrinária do conjunto. Nota, no entanto, Armand Strubel que, ao passo que a fábula se auto-representa, desde logo nas atestações proemiais das recolhas, como texto deliberadamente cesurado, bifurcando-se em excurso narrativo e epimítio, o *exemplum* intenta, regra geral, atenuar esse efeito de ruptura, quadrando a história

<sup>2</sup> Sobre o assunto, releiam-se, com proveito, as insuperadas reflexões de E. Auerbach. Cf. Auerbach, 1998.

<sup>3</sup> É esta prática sincrética que leva Paul Zumthor a sustentar que «plusieurs mots, du reste interchangeables (*lai, fabliau, fable et exemple*), désignent presque uniquement des récits plutôt brefs». Cf. Zumthor, 1972: 395.

<sup>4</sup> Cf. as seguintes palavras de Susan Suleiman, a propósito da narrativa exemplar, classificação que integra a fábula e a parábola: «Reconnaissons seulement que le projet de la fable, comme de tout récit “exemplaire”, est un projet utopique: *infléchir* les actions des hommes en leur racontant des histoires. Dans l’univers du récit “exemplaire”, les lecteurs rebelles (ou simplement indifférents) n’existent pas». Cf. Suleiman, 1977: 486.

com o seu comentário. É evidente que o descaso de relato e conteúdo gnómico pode instigar à dilatação descomedida do conto, com prejuízo da sua substância pedagógica, pelo que se torna necessário insistir na primazia da ensinança sobre a recepção meramente frutiva da história. Mas, como muito bem lembra Jean-Claude Schmitt, socorrendo-se aliás de uma metáfora animal que não podia vir mais a propósito, o *exemplum* é «le caméléon de la “littérature” médiévale, qui tantôt prend les couleurs de la similitude, tantôt celui de la fable ou du conte pieux et, de proche en proche, du miracle, ou de la chronique, ou – sur un autre axe de développement – de la nouvelle» (Schmitt, 1998: 407). O traço distintivo entre fábula e parábola terá de colocar-se ainda no domínio da relação entre *narratio* e *expositio*: com efeito, ao passo que, no primeiro caso, se deduz uma equivalência entre a estrutura do relato e uma regra de conduta, mas sem possibilidades de amplificação extensiva dos nexos entre comparante e comparado; na parábola, o sentido emerge da transposição termo a termo, expandindo, deste modo, *per analogiam*, a rede associativa de discurso narrativo e metadiscorso interpretativo. Confrontando as três formas de narrativa figural, conclui Strubel:

L'analogie et l'induction contribuent, à des degrés divers, à un transfert toujours partiel: prédominant dans l'exemple, le passage du particulier au général devient dans la fable le moyen nécessaire de l'actualisation d'une analogie posée en postulat du genre; dans la parabole, il passe à l'arrière-plan. Deux tendances marquent le corpus médiéval: le rapprochement des types, surtout de la fable et de l'exemple; l'annexion des trois variétés par l'allégorisation, qui ramène tout à un modèle uniforme, juxtaposition du récit et de l'exégèse terme par terme. (Strubel, 1988: 361)

Não será, portanto, motivo de estranheza que, de entre as fontes do *exemplum* profano, Welter arrole as fábulas de Esopo e de Fedro, sublinhando que a sua propagação a partir do púlpito, com autores como Jacques de Vitry ou Odo de Cheriton, é concomitante com o incremento da pregação mendicante. A partir do século XIII, os sermonários, os tratados de edificação ou as recolhas de *exempla* oferecem testemunho de uma dinamização assídua do fundo fabulístico antigo, ampliando-o e renovando-o, segundo os novos imperativos catequéticos<sup>5</sup>. Articulando-as com as inéditas solicitações pastorais e as rectificações aconselhadas pela preceptística cristã, F. Whitesell distingue três possibilidades de absorção da fábula pela narrativa exemplar: ora a fábula antiga era objecto de reformulação, de molde a subordinar-se ao programa retórico do autor cristão, ora era simplesmente transplantada do seu húmus pagão e enquadrada numa nova moldura doutrinária, ora, enfim, se optava pela sua invenção *ex novo*, assim engrossando o já opulento caudal do *thesaurus* exemplar. No seguimento destas considerações,

<sup>5</sup> Como refere Joyce E. Salisbury, «certainly by the thirteenth century the use of animals as human exemplars in both fables and bestiaries had moved from monastic tracts to all parts of society, and the main vehicle for that movement was the preacher's *exemplum*». Cf. Salisbury, 1994: 126.

observa ainda o mesmo autor que «the least changed are the beast fables» (Whitesell, 1947: 353), uma vez que a sua diegese rudimentar as tornava especialmente resistentes à metamorfose e, talvez se possa acrescentar, a sua abertura semântica, que possibilitava inúmeras concreções moralizantes, constituía garante da sua longevidade. Conquanto nítida, a esta tendência para a cristalização dos esquemas narrativos da fábula terá de contrapor-se, em concurso, o funcionamento essencialmente bivalente da exemplaridade animal na Idade Média.

Na esteira da influente e duradoura tradição exegética do *Physiologus*, enriquecida, no século XII, com os informes colhidos nas *Etimologías* de Isidoro de Sevilha e noutras fontes enciclopédicas, bem como da fecunda família literária dos bestiários, a averiguação das *naturae* dos animais reveste, para o homem medieval, uma indeclinável pertinência ética e doutrinária, para quem elas representam seguramente mais *exemplum* do que *experimentum*, mais moral do que naturalismo (Ribémont, 1999: 191-205). Escorada nos princípios recíprocos do antropomorfismo do animal e do inquietante zomorfismo do homem, a verdadeira zoologia mística vertida nesta literatura engendra fábulas anagógicas das quais se espera venha o homem a extrair proveito e exemplo. Toda a *similitudo* animal é, pois, veículo de um sentido alegórico, que pode ser comunicado sob forma estática ou dinâmica, consoante diga respeito à descrição das suas propriedades simples ou traços contingentes (cor, morfologia) ou ao elenco narrativo das suas idiosincrasias de comportamento ou hábitos vitais. No *Orto do Esposo*, a par de abundantes *similitudines*, a passagem que versa os hábitos da pantera, uma presença habitual nos bestiários, dilucida a dinâmica ilustrativa desse movimento binário de alegorismo probatório, que parte do grau zero da simbolização animal, com a descrição desapaixonada das suas propriedades, sem resistir, em seguida, a adentrar-se pelos territórios da narrativa, utilizando-a como insuperável trunfo pastoral:

Pantera he hũa animalia que tẽ a pelle de muytas collores fremossas e esplandecẽtes, ẽ tal guisa que parece toda chea de olhos. E esta besta nõ pare mais que hũa uez, porque, quando anda prenhe, a criança, que quer nacer, rasca o uẽtre da madre cõ as hunhas, e ella cõ a door lança o filho fora e fica danada ẽ tal guisa que nõ pare mais. Esta besta, como quer que seia muy cruel, pẽro he de bõõ conhecer a aquelles que lhe fazẽ algũa booa obra. Ca aconteceu hũa uez que hũũ home liurou da morte os filhos desta besta. E este homẽ cayo em hũa coua, e a besta o tirou fora dela e o pos ẽ saluo [fora] do deserto, hindo cõ elle muy leda e afagando-o, ẽ guisa que parecia que lhe daua graças. E esta besta, depois que he farta, esconde-sse ẽ hua coua e dorme per três dias e desy leuãta-se do sono e dá vozes, e da sua boca saae hũũ muy nobre odor, ẽ tanto que pello seu bõõ odor se jũtam a ella todas as animalias e andam ẽposs ella, afora o dragom tan solamẽte, que, quando ouue a voz della, foge cõ espanto e mete-sse ẽna cauerna da terra e nõ pode soffrer o odor della mas fica tolheyto com elle, ca elle tem por peçonha aquelle bõõ odor da pantera.

E bem asy fez Jhesu Christo. Dormyo per três ydades do mûdo ataa o tempo da graça. Em estas três jdades foy escondido ãna sua diuindade. E, depois que ueo ãno mûdo, preegou e deu odor de misericordias e de uirtudes, tragendo os peccadores aa pêedença e prometeu-lhe o rregno dos ceeos. E a esta uoz e a este muy precioso odor correrom e corrẽ os fiees e seguuirom e seguẽ Jhesu Christo. (Maler, 1956: I, 165-166)

O bestiário exemplar catalisa, assim, um efeito de ressonância harmoniosa do micro no macrocosmos, do reino animal no grande Livro escrito pelo dedo de Deus<sup>6</sup>, partícipes ambos de um *continuum* de divindade, de que Claude Brémont dá conta nos seguintes termos:

(...) par-delà la séparation du monde animal, du monde humain et du monde surnaturel, l'exemplification par l'animal devienne le signe tangible de la continuité de ces trois mondes au sein d'un même univers crée par Dieu selon des lois, sinon absolument identiques, du moins analogiques et susceptibles d'entrer, d'un plan à l'autre, en résonance harmonique. (Brémont, 1999: 121)

A transversalidade dúctil da alegoria é, assim, indesligável da concepção que pretende desentranhar em toda a criação um sentido segundo de dimanação divina, circunstância à qual seguramente se pode adjudicar a multiplicação exuberante do discurso exegético em torno de um animal ou de uma das suas propriedades. Na realidade, a versatilidade simbólica do animal exemplar pode, segundo os imperativos do contexto, transmudá-lo em emblema positivo ou negativo, o que explica, como observa Francesco Zambon, que «au Moyen Âge, le “Bestiaire du Christ” et le “Bestiaire de Satan” soient représentés par les mêmes animaux, et tendent dangereusement à se confondre» (*apud* Ortalli, 1999: 47). Nesta multivalente gramática das espécies, são verdadeiramente excepcionais os animais que corporizam, em exclusivo, vícios ou virtudes. Com efeito, o gesto ilustrativo adjacente ao *exemplum*, longe de os aprisionar num código simbólico ou axiológico apriorística e definitivamente fixado, coloca-os na dependência das conveniências da demonstração. Por outras palavras, «c'est la leçon morale à donner qui détermine le comportement de l'animal» (Martin, 1988: 440).



**Figura 1** | Inicial iluminada de ms. do *Physiologus* (séc. XII), British Museum, Ms. Harley 4751, f. 15

<sup>6</sup> A formulação é de Hugo de S. Victor: «Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilium Dei sapientiam». *Apud* Rubio, 2000: 203.

2. Talvez como nenhum outro, o unicórnio testemunha as vicissitudes ilustrativas do animal exemplar. No bestiário medieval é-lhe dispensado um evidente protagonismo, que aliás partilha com outros animais, como o leão ou a fénix.

Procedente da exótica fauna oriental, avistado na Índia ou na Etiópia, o unicórnio aparece, desde cedo, descrito nos tratados científico-naturalistas de Ctésias, Aristóteles, Eliano, Plínio e Solino.

O seu passaporte para o mundo cristão ocidental é-lhe involuntariamente outorgado pelo erro que, na Septuaginta, traduziu indevidamente o termo hebraico que designava um boi selvagem por *monoceros*. Na Vulgata, S. Jerónimo dará, como equivalentes do vocábulo grego, ora rinoceronte, ora unicórnio. É no *Physiologus* que surge, pela primeira vez, o motivo da caça alegórica ao unicórnio, posteriormente acolhido, ainda que expurgado da moralização, por Santo Isidoro de Sevilha<sup>7</sup> e objecto, ao longo de toda a Idade Média, de persistente representação literária e iconográfica. Cito por uma das versões francesas do *Physiologus* em prosa:

#### Li Unicornne

Une beste est qui est apelée en grieu monoceros, c'est en latin unicornne. Physiologes nos dist de sa nature qu'èle est moult bèle de cors, et si n'est mie grant beste. Si a cors de ceval et piés d'olifant, et test de cerf, et halte vois et clère, et coe torte comme porcel; et une corne enmi le front, qui de longor a III piés, droite et agüe. Et de cèle corne déront et depèce parmi quanqu'èle ataint devant lui quant èle est irée. Et cèle beste ne puet estre en nule manières prise fors par une vierge bem parée. Li veneor amainent une virge meschine bel et bien parée, là où èle converse; et le laissent là, séant en une chaire, seule ou bos. Si tost comme li unicorns le voit, il vient à lui; et la meschine li oevre son giron. Et la beste flécist ses jambes devant la meschine, et met son cief en son giron tot simplement; et; et si s'endort ens. Lors sont li veneor près, qui le gaitent et le prennent tot en dormant; et le mainent el roial palais.

Tot altresi nostre sire Jhésu Crist descendi en la virge pucèle Marie. Et por la char que vesti por nos, fu pris et menés devant Pilate, et présentés à Hérode; et pus crucéfiés en la sainte crois, com il devant ert o son père non viables. Dont il mesismes dist en le saume: *ma corone est ensi ensauchié comme li unicornne*. Ce qu'il dit ensi: l'unicorne a une corne el cief, ce sénéfie ke li Sauvères dist: *Je et mes pères somes tot I: li cief de Crist si est Dex*.

<sup>7</sup> Como salienta Odell Shepard, «Isidore's account of the unicorn is important (...) because of its influence on later writers, and it was copied, usually with slavish exactness, by most of his successors in the long line of mediaeval encyclopaedists. (...) A few of the encyclopaedists, such as Vincent of Beauvais showed greater independence, but in general it may be said that Isidore determined middle-class opinion about the unicorn, giving the animal an authenticity it could not have won from *Physiologus*, and a vogue it would not have gained from Ctésias, Aelian, or even Pliny». Cf. Shepard, 1996: 52-53.

Ce que la beste est cruels, c'est que poestés ne dominations, ne enfers ne pot entendre la poissance de Deu. Ce qu'il dist: l'unicorne est petite; c'est à entendre qu'il humilia por nos, si comme l'unicorne s'umilia devant la virge meschine en qui giron il mist sob cief et dormi por l'incarnations, dont il meisme dist: *Aprendés de moi car je sui sajes et humles de douchor.* (Cahier, 1851: 220-221)

O unicórnio é, com efeito, um monstro teriomórfico, produto da hibridação de várias formas animais (Williams, 1996: 179), e, neste sentido, um animal de bestiário mais do que de fábula (Salisbury, 1994: 125). Só ou acolitado por uma donzela virgem, por vezes exibindo o flanco ferido por um caçador, a caça ao unicórnio transforma-se num cenário dilecto da iconografia medieval, assiduamente convocado pelas miniaturas dos bestiários, mas figurando também nas cenas da criação do mundo ou na iluminação marginal dos manuscritos com função decorativa (Faidutti, 1996: 47-48).



**Figura 2** | A caça sagrada, Martin Schongauer, c.1450, Museu de Unterlinden, Colmar

Todas as glosas literárias ou iconográficas inspiradas no *Physiologus*, ou em alguma das suas versões, convertem o ardil da virgem que alicia o unicórnio em emblema alegórico da Encarnação. De acordo com esta leitura tipológica, o unicórnio representa Cristo, descrito como *spiritualis unicornis*: o seu único corno traduz a unidade do Filho no Pai, o seu carácter indómito simboliza a independência de Cristo em relação aos poderes do século, o seu porte modesto prelude a humildade do Redentor. A donzela virgem é, naturalmente, Maria, adjuvante e instrumento de um caçador identificado com o Espírito Santo. Tal como o unicórnio, Jesus consente ser capturado, isto é, encarnar, morrer e ressuscitar. A alegoria da caça divina será, deste modo, propagada por uma vasta tradição patrística e enciclopédica, e conhecerá, em conjugação com o surto de devoção mariana, uma voga renovada nos séculos XIII e XIV (Shepard, 1996: 58). De Justino a Tertuliano, de Santo Ambrósio a Honorius Augustodunensis ou Alberto Magno, serão inúmeros os autores cristãos a avocar o sentido hierofânico do unicórnio, apresentando-o como arquétipo crístico. O seu entendimento positivo, como signo místico, não obsta, em boa verdade, a que, no discurso de alguns Padres da Igreja, o unicórnio compareça já como metáforização da contumácia dos inimigos da fé, renitentes

em render-se a Cristo e adversos à Igreja: Gregório Magno, por exemplo, considera-o um verdadeiro *instrumentum diaboli*, mais uma das proteiformes máscaras de Satã<sup>8</sup>.

Os bestiários não se furtam a certa verbosidade à hora de descrever o unicórnio, embora, mesmo uma leitura desprevenida, revele que essa presença incontornável, nem de longe nem de perto, pode ser assacada a um qualquer impulso protocientífico de indagação zoológica. O parco interesse descritivo, indiciado pelos autores medievais em relação ao unicórnio, que preferiam tomá-lo como pretexto de digressos moralizantes, leva Bruno Faidutti a concluir que «la licorne eut une âme avant d'avoir un corps» (Faidutti, 1996: 35). Compreende-se porquê: para os redactores e copistas dos bestiários, a contenda especulativa em torno da aparência (ou mesmo da existência) da espécie era relativamente ociosa, satisfazendo-se com a convicção de que a *natura* do unicórnio era ser aliciado por uma donzela virgem – constituía essa propriedade a sua razão de ser, visto por seu meio se tornar simbolicamente inteligível o mistério da Encarnação. A ser assim, a *utilitas* retórica deste argumento lendário residia, não tanto no episódio naturalista que, por seu intermédio, se representava, mas bastante mais no raciocínio de base alegórica que ele permitia suscitar. Os mais importantes bestiários medievais – e reporto-me exclusivamente aos franceses de Philippe de Thaün e de Pierre de Beauvais, ao de Gervaise e ao *Bestiaire Divin* de Guillaume Clerc de Normandie – decalcam o episódio da virgem e do unicórnio, fazendo eco da já consabida *senefiance*, expandindo laboriosamente a zona do relato ocupada pela alegorese. É, por exemplo, o que se verifica no bestiário anglo-normando versificado de Phillipe de Thaün:

Or oëz brief[e]ment  
 Le signefiement.  
 Ceste beste en verte  
 Nus signefie Dé;  
 La virgine signefie,  
 Saciez, Sainte Marie;  
 Para sa mamele entent  
 Sainte eglise ensement,  
 E pais par le baisier,  
 Ço deit signefier.  
 E om quant il se dort  
 En semblance est de mort:

<sup>8</sup> A propósito desta representação do unicórnio como *coniunctio oppositorum*, observa Rüdiger Robert Beer que «Gregory rediscovered the contradiction of the unicorn's power for good and for evil in a historical character. In a lengthy theological treatise, he compared Saul of Tarsus to a unicorn when he frenziedly persecuted Christians. But God succeeded in tethering this unicorn to the manger, fed in the fodder of the holy script, and harnessed it to his plough. Thus Saul became converted into Paul – God placed his trust in that unicorn». Cf. Beer, 1977: 24.

Deus cum ume dormit  
 Qu'en la croiz mort sufrit,  
 E al prince de mort  
 La sue mort fut mort,  
 E sa destruction  
 Nostre redemption,  
 E sis travaillemenz  
 Nostre reposemenz;  
 Si deçut Deus diable  
 Par semblant cuvenable.  
 Diable ume deçut,  
 Deus om, qu'il ne cunut,  
 Deçut issi diable  
 Par vertu cuvenable:  
 Cum anme e cors est om  
 Issi fut Deus e om.  
 E iço signefie  
 Beste de tel baillie. (Walberg, 1900: 17-18)

É certamente revelador que as desusadas valorações positivas que Philippe dispensa à corporalidade feminina (Pereira, 1991: 115) – o seio da virgem e o seu odor que servem de engodo ao unicórnio<sup>9</sup> – sejam, por interposição de uma clave alegórica cerceadora de putativas tergiversações de sentido, colocadas ao serviço da expressão da *conceptio immaculata*. Deixava-se, no entanto, alguma margem para uma discreta assinatura autoral, sobretudo nas infundáveis subtilezas interpretativas a que o relato dava ensejo: para Guillaume Le Clerc, por exemplo, o corno simboliza o Verbo divino que permitiu ao filho de Deus fazer-se carne e ressuscitar; para Pierre de Beauvais, o unicórnio adormecido no regaço da virgem é a imagem inequívoca da Encarnação, ao passo que, para Guillaume, ele se reporta também à morte na cruz e à redenção de Cristo (Fernández, 1997: 645).

Partindo da prática de leitura alegórica difundida pelos bestiários, mas reciclando-a em clave profana, o discurso poético cortês revisita o motivo cristianizado da caça ao unicórnio, desfuncionalizando o seu sentido religioso e nele reconhecendo uma variação artificial do *topos* clássico da caça de amor. No *Bestiaire d'Amours*, de Richard de Fournival, composto no século XIII, a sinuosa tática da *fin'amors* – indisfarçavelmente informada pela tradição enciclopédica e pela *ars erotica* referendada pelo romance de

<sup>9</sup> Como refere Jean-Paul Clébert, «La corne posée sur (ou dans) le giron de la Vierge est le phylactère sur lequel s'inscrit d'habitude la parole qui annonce à Marie son heureux événement. La licorne joue le rôle de l'Esprit-Saint fécondant la Vierge». Cf. Clébert, 1971: 230.

cavalaria – é desenvolvida pela intertextualização do metaforismo animal transmitido pelos bestiários moralizados. Tal como o unicórnio, o amante, vítima da armadilha maquinada pelo Amor, é seduzido pelo odor de castidade da virgem, para se ver depois inapelavelmente manietado por um paralisante êxtase contemplativo. O relato tematiza, portanto, a dialéctica opositiva, que radica no cerne da erótica cortês, entre luxúria e castidade. O unicórnio, vacilante entre o humano e o divino (Megged, 1992: 74), materializa, para o efeito, o objectivo correlativo do amante induzido, pelo ditame sócio-cortês da mesura, à sublimação do seu furor erótico<sup>10</sup>. Identicamente laicizado, o motivo ressurgue no exórdio da canção XXIV de Thibaut de Champagne, denunciando o tropismo da novidade imagística recomendada pelo *trobar ric*. Na qualidade de motivo exordial, o relato encontra-se agora circunscrito à evocação sumária da cena de captura, repisando, em bom magistério trovadoresco, a aniquilação do amante-vassalo pelo todo-poderoso conluio de dama e Amor:

Ainsi comme unicorne suis  
 Qui s'ebahit en regardant  
 Quand la pucelle va mirant,  
 Tant est lié de son ami;  
 Pâmée chiet en son giron,  
 Lors l'oocit-on en trahison,  
 Et moi ont fait de tel semblant,  
 Amour et ma dame pour voir,  
 Mon coeur n'en puis pointravoir. (*apud* Faidutti, 1996: 14)

A desconcertante ambiguidade da imagem do unicórnio, balanceada entre o seu parentesco crístico e marial e, por força da sua selvática impetuosidade, assimilado ao brutal rinoceronte, representado na qualidade de «life-giver and herald of death» (Megged, 1992: 130), como presa sacrificial e como representação teratológica<sup>11</sup>, reverberada nos escritos de vários autores e compiladores medievais – de Isidoro de Sevilha a Brunetto Latini, passando por Alberto Magno e pelos redactores dos bestiários – consumir-se-á numa tradição literária que representa o avesso da caça mística alegórica. Se, para alguns autores, o unicórnio era emissário do Diabo – aprisionado graças ao odor da virgindade, isto é, por via das obras de virtude (Malaxecheverría, 1986: 151) –, ele tornar-se-á, no âmbito do repertório narrativo vulgarizado pelo púlpito e pela literatura de devoção, inequívoca figuração da morte.

<sup>10</sup> Nota Odell Shepard que Richard de Fournival reitera a assimilação do unicórnio ao rinoceronte, já presente em Isidoro de Sevilha: «In this charming passage one sees that Isidore's confusion of the rhinoceros and the unicorn has done its work: the horn of Richard of Fournival's unicorn is *en la narine*». Cf. Shepard, 1996: 55.

<sup>11</sup> Jung analisa o motivo do unicórnio em distintas tradições (alquímica, gnóstica, judaica), nelas rastreando uma mesma bipolaridade na sua representação. Cf. C. G. Jung, 1970: 518-593.

O relato do homem perseguido pelo unicórnio, com origens longínquas na tradição fabulística oriental (que, a par das fábulas esópicas, constituía uma das fontes mais fecundas do género), representa um caso de ressonante popularidade na literatura exemplar medieval. Trata-se de uma parábola búdica, que remonta a uma fonte bizantina do século VI a.C., narrada por um asceta ao seu discípulo. Socorrendo-se do modelo de didacticismo dialógico, corrente na literatura sapiencial, assim pretendia o eremita Barlaão iniciar o príncipe Josafate nos mistérios da vida e da morte. Às versões árabe, hebraica, grega e latina, realizadas entre os séculos IX e X, vieram juntar-se várias traduções românicas do *Barlaão e Josafate*. Daí terá passado ao *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais e à *Legenda Aurea*. Deste modo, embora a parábola descenda de uma fonte literária e acuse uma origem culta, as suas inúmeras variantes, que afectam tanto a armadura da intriga, como a digressão moralizante, documentam o efeito concomitante de uma tradição oral, mediatizada, como nota Fernando Magán, pelas representações das artes figurativas, demonstrando que «es (...) continua la interacción entre la vida oral y la vida escrita de los textos fabulísticos» (Magán, 1996: 458). Nas suas linhas gerais, o enredo revolve em torno de um homem que, fugindo de um feroz unicórnio, sobe a uma árvore e, uma vez suspenso num ramo, se deleita, imprevidente, com os seus frutos, sem ter em conta a vulnerabilidade do refúgio, entretanto ameaçado por dois ratos que acabam por destruir as raízes da árvore e lançá-lo num poço onde é devorado por um dragão.

No anónimo *Dit de l'Unicorne*, composto em inícios do século XIII, e recolhido em diversos florilégios hagiográficos, a orientação edificante do género adita substancialmente a *senefiance* da história, dando largas a um irreprimível débito explicativo, que é agora assumido em primeira pessoa e que não deixa dúvidas acerca do esforço porfiado de minudenciar a decifração da alegoria:

Or est raisons que je vous die  
 Que la beste nous senefie  
 Ki cornue est en mi le front:  
 Chou est la mors qui tout confon (...)

De l'arbre et de la falisce  
 Vous dirai toute la devise:  
 Vers li pseudom a garant vient,  
 C'est la vie ki nous sostient.

Or vous redoi jou raison render  
 Et par exemple faire entendre  
 Que les ii bestes senefient  
 Ki l'arbre rungent et afinent.

(Schrader, 1977: 54-57)



Figura 3 | *Barlaam und Josaphat*, Günther Zainer, c. 1476

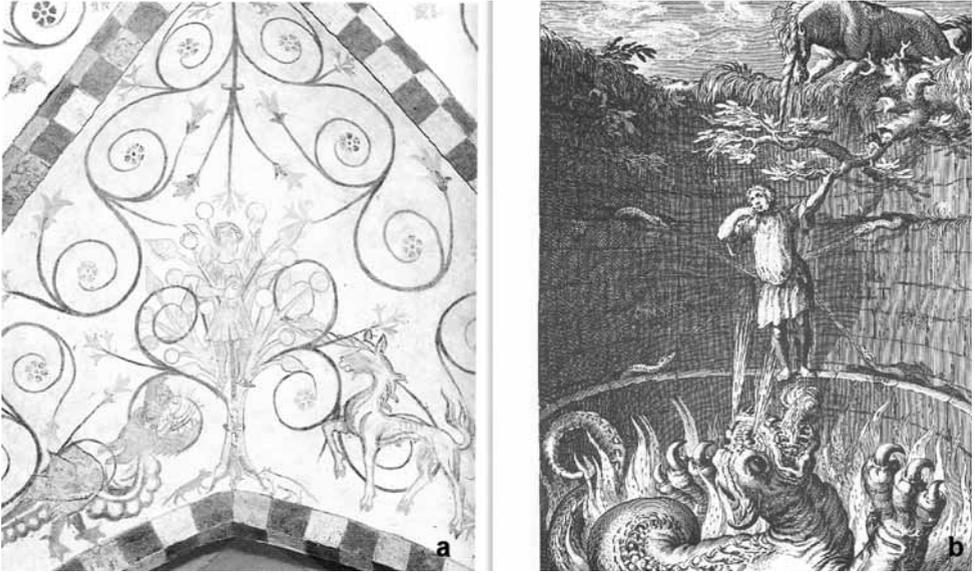
A assídua comparência da história em sermonários e compilações de *exempla* testemunha, de resto, o seu funcionamento bem sucedido em contexto catequético: o unicórnio, transposição, sob espécie bestial e ctónica, dos acicates do século e da luxúria, desvia o homem da carreira exigente da ascese, remetendo-o, nessa vertigem imponderada das deleitações terrenas, para o abismo infernal. O seu carácter de expressiva e económica iluminura narrativa, bem como a tónica numa espiritualidade fundada no *contemptus mundi*, tornava o apólogo compreensivelmente atraente para pregadores com preocupações de hermenêutica popular. Esta circunstância ajuda a compreender a sua ampla difusão nas recolhas de Arnold de Liège, Étienne de Bourbon, Humbert de Romans, Jean Gobi (Beaulieu, 1991: 345, nº 435) ou Odo de Chériton, nos *Gesta Romanorum* (Oesterley, 1872: 556) ou no *Ci nous dit* (Blangez, 1979: XCV-XCVI)<sup>12</sup>. Na literatura castelhana, a sua presença encontra-se atestada no *Lucidario* de Sancho IV, no *Calila y Dimna*, no *Libro de los Gatos* ou no *Espéculo de los Legos* (Goldberg, 1979: 72; Lacarra, 1999: 300-302). Se, por vezes, o conto aparece explicitamente classificado como fábula (por Odo de Chériton ou Nicole Bozon, por exemplo), o compilador do *Ci nous dit* reserva essa distinção para os relatos em que os animais tomam a palavra. A consequência imediata desta movência é, naturalmente, a proliferação de variantes que, em todo o caso, não parecem comprometer a macroestrutura narrativa ou a substância da endoutrinação: em algumas versões, ao invés de subir à árvore, o homem cai a um poço e agarra-se, em desespero, a um arbusto que cresce nas suas paredes; os ratos podem ser substituídos por vermes e o dragão por serpentes e sapos; o homem pode banquetear-se com fruta e vinho, maçãs ou um fio de mel (Magán, 1996: 457-459).

Uma versão do apólogo, cuja fonte Bertil Maler (Maler, 1956: II, 78-79)<sup>13</sup> e, na sua esteira, Mário Martins (Martins, 1980: 170), conjecturam ser constituída pelos *Sermones vulgares* de Jacques de Vitry, foi transmitida pelo anónimo *Orto do Esposo*:

Estes taes [os que amam as deleitações corporais] som semelhantes a hũu homẽ que, hindo fugindo ante hũa animalia que chama vnicornio, cayo ã hũa coua grande e muy alta. E por nõ chegar ao fũdo da coua teue mêtes ã hũa aruor pequena e lançou as mããos ã ella e teue-se sobre a aruor. E, estando asy, uio dous ratos, hũu negro e outro aluo, que royã a rayz daquela aruor. E uyo dessõ [o] rramo, hu tinha os pees, quatro cabeças de serpẽtes muy peçoẽtas, que chamã aspes, que royã e cõsumiã a aruor, e em fundo da coua vio hũu drago cõ a guarganta aberta pera o comer, e uio sobre sua cabeça hũa espada muy aguda depẽdurada per hũu fyo muy delgado que parecia que lhe queria furar a cabeça. E estando elle ã tam grande periigo, uyo hũu pouco de mel que distilaua da aruor e logo lhe esqueceeo os periigos ã que estaua e lançou a mãoo pello mel e começou de comer delle. E, en quanto se deleitaua ã aque-

<sup>12</sup> O *exemplum* encontra-se recenseado sob o nº 5022 no *Index Exemplorum* de F. Tubach.

<sup>13</sup> Cf. o *exemplum* nº CXXXIV, editado em T. F. Crane, 1878: 60



**Figura 4** | O homem na árvore – pintura em abóboda, c. 1380, (a) e O homem no poço, gravura de B.A. Bolsworth, 1610 (b).

lle mel, rroerã os ratos as rayzes da aruor de todo e cayo [a] aruor e ho homê cayo êna coua e a espada cayo sobre sua cabeça e trespasou.lha e o drago começou de o gastar.

Pello vnicornio, que he besta muy cruel que persegue todos, se êtende a morte, que nõ perdoa a nêhũũ, a coua he este mũdo, a aruor he a medida da nossa uida que contynuadamente he ruda e falece e mĩgua pello dia e pella noyte, que som os dous ratos que a rooẽ, hũũ brãco, per que se êtende o dia, e outro negro, per que se êtende a noyte. As quatro cabeças das serpentes que chamã aspes, som os quatro humores que, cando som destenperados, desfazẽ e dessoluẽ o nosso corpo, o drago he o diaboo, e o fũdo da coua he o jnferno, a espada he a sentẽça do estreyto juízo, o fio he a misericórdia de Deus, a estilaçõ do mel he a deleytaçõ carnal, a queda do homẽ que estaua ãna aruor, he a fim da uida. (Maler, 1956: I, 114-115)

Organizado segundo a convencional estrutura bimembre, o relato do *Orto* desdobra um sistema de correspondências alegóricas termo-a-termo, para contemplar, por exemplo, a referência aos quatro humores (sangue, fleuma, bÍlis negra e bÍlis amarela) que recapitulam, pela sua coincidência com os quatro elementos, a constituição intrinsecamente mundanal do homem. A narrativa é aqui sobretudo *figura* – termo que, aliás, a qualifica expressamente no *Lucidario* –, na medida em que dinamiza a retórica visual de uma *imago agens*, mais próxima da exemplaridade figurativa da pintura, da escultura ou da «catequese de pedra» (Magán, 1996: 455) dos pórticos românicos. Compreende-se, nesse sentido, a profusa ornamentação que, por via da regra, os fabulários medievais não dispensavam.

Exibindo *naturae* não raras vezes contraditórias, erigido em insígnia dúbia de vícios e virtudes, o animal exemplar torna-se veículo (e refém) de um múnus de ilustração moral que o transcende. Pouco importa se o animal que se intima para demonstrar algo é exatamente o mesmo a que se recorre para ilustrar o seu contrário. No fim de contas, é essa mesma renegociação inconclusa da sua natureza que o transforma em émulo perfeito da abissal contradição que já se pressentia ser o homem. Não é senão este o sentido das palavras que, na prodigiosa parábola histórica que constitui *O nome da rosa*, trocam, a propósito do unicórnio, essa espécie de sucedâneos pós-modernos de Barlão e Josafate que dão pelo nome de William de Baskerville e Adso de Melk. E com elas termino:

– Mas o unicórnio é uma mentira? É um animal de grande doçura e altamente simbólico. Figura de Cristo e da castidade, ele só pode ser capturado pondo uma virgem no bosque, de modo que o animal sentindo-lhe o odor castíssimo vá pousar a cabeça no seu colo, oferecendo-se como presa aos laços dos caçadores.

– Assim se diz, Adso. Mas muitos inclinam-se a pensar que é uma invenção fabulosa dos pagãos.

– Que desilusão – disse. – Gostaria de encontrar um atravessando um bosque. Senão, qual é o prazer de atravessar um bosque?

– Não quer dizer que não exista. Talvez seja diferente de como o representam estes livros. Um viajante veneziano andou por terras muito distantes, bastante próximas do *fons paradisi* de que falam os mapas, e viu unicórnios. Mas achou-os rudes e sem graça, e feíssimos e negros. Foram provavelmente os mesmos que os mestres da sabedoria antiga, nunca de todo errônea, que receberam de Deus a oportunidade de ver coisas que nós não vimos, nos transmitiram com uma primeira descrição fiel. Depois esta descrição, viajando de *auctoritas* em *auctoritas*, transformou-se por sucessivas composições de fantasia, e os unicórnios tornaram-se animais graciosos e brancos e mansos. Por isso, se souberes que num bosque vive um unicórnio, não vás lá com uma virgem, porque o animal pode ser mais parecido ao testemunho veneziano que ao deste livro. (Eco, 2001: 312)

## Bibliografia

AUERBACH, Erich (1998). *Figura*. Madrid: Editorial Trotta.

BEAULIEU, Marie-Anne Polo de (ed.) (1991). *La Scala Coeli de Jean Gobi*. Paris: Édition du Centre National de Recherche Scientifique.

BEER, Rüdiger Robert (1977). *Unicorn. Myth and Reality*. New York: Mason/Charter.

BLANGEZ, Gérard (ed.) (1979). *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*. Tome I. Paris: Société des Anciens Textes Français-A. J. Picard.

- BRÉMOND, Claude (1999). «Le bestiaire de Jacques de Vitry». In BERLIOZ, Jacques, BEAULIEU, Marie Anne Polo de (dirs.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 111-121.
- CAHIER, Charles, MARTIN, A. (eds.) (1851). «Le Physiologus ou Bestiaires». In *Mélanges d'Archéologie*. Vol. II, 220-225.
- CALADO, Adelino de Almeida (ed.) (1994). *Livro de Exopo*. Edição crítica com introdução e notas. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 42, 1-100.
- CLÉBERT, Jean-Paul (1971). *Bestiaire fabuleux*. Paris: Éditions Albin Michel.
- CRANE, T. F. (1878). *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*. Publications of the Folk-Lore Society.
- ECO, Umberto (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2001). *O nome da rosa*. Lisboa: Difel.
- EINHORN, Jürgen W. (1998). *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- FAIDUTTI, Bruno (1996). *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Âge-XIXème siècle)*. Paris: Université Paris XII (thèse de doctorat).
- FERNÁNDEZ, Manuel García (1997). «La evolución de la leyenda del unicórnio en la Baja Edad Media. Historia de una pareja». In MEGÍAS, José Manuel Lucía (ed.). *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Tomo I. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones-Universidad de Alcalá, 639-652.
- GOLDBERG, Harriet (1978). *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*. Tempe: Arizona State University.
- JUNG, C. G. (1970). «Le paradigme de la licorne». In *Psychologie et alchimie*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 518-593.
- KEIDEL, George C. (1901). «Notes on Aesopic Fable Literature in Spain and Portugal During the Middle Ages». *Zeitschrift für Romanische Philologie* 25, 721-730.
- LACARRA, M<sup>a</sup> Jesús (ed.) (1999). *Cuento y novela corta en España*. Vol. 1 (Edad Media). Barcelona: Crítica.
- MAGÁN, Fernando (1996). «El *xiemplo* del unicórnio el el *Lucidario* de Sancho IV». In ALVAR, Carlos, MEGÍAS, José Manuel Lucía (eds.). *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 453-467.
- LAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.) (1986). *Bestiário Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MALER, Bertil (ed.) (1956). *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou comêço do XV*. Vol. I- texto crítico. Vol. II- Comentário. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- MARTIN, Hervé (1988). *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- MARTINS, Mário (1980). «Parábola do tempo e da morte». In *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Edições Brotéria, 167-171.
- MEGGED, Matti (1992). *The Animal That Never Was*. New York: Lumen Books.
- OESTERLEY, Hermann (ed.) (1872). *Gesta Romanorum*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1872.

- ORTALLI, Gherardo (1999). «Animal exemplaire et culture de l'environnement: permanences et changements». In BERLIOZ, Jacques, BEAULIEU, Marie Anne Polo de (dirs.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 41-50.
- PEREIRA, Luciano José dos Santos Baptista (1991). *Os bestiários franceses do século XII. Revelações do inefável*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (tese policopiada).
- RIBÉMONT, Bernard (1999). «L'animal comme exemple dans les encyclopédies médiévales: morale et "naturalisme" dans le *Livre des propriétés des choses*». In BERLIOZ, Jacques, BEAULIEU, Marie Anne Polo de (dirs.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 191-205.
- RUBIO, Francisco Pejenaute (2000). «Creencia, superstición y simbolización en los *Bestiários* medievales: el caso del unicornio». In CASQUERO, Manuel-Antonio Marcos (coord.). *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval. XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León*. León: Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 201-229.
- SALISBURY, Joyce E. (1994). *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. New York & London: Routledge.
- SCHMITT, Jean-Claude (1998). «Conclusion», in BERLIOZ, Jacques, BEAULIEU, Marie Anne Polo de (eds.). *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 403-411.
- SCHRADER, Dorothy Lynne (1977). *Le Dit de l'Unicorne (The Unicorn Story)*. The Florida State University (PhD. Dissertation).
- SHEPARD, Odell (1996). *The Lore of the Unicorn – Myths and Legends*. London: Random House.
- STRUBEL, Armand (1988). «Exemple, fable, parabole: le récit bref figure au Moyen Age». *Le Moyen Âge* 94, 341-361.
- SULEIMAN, Susan (1977). «Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse». *Poétique* 32 (Novembre), 468-489.
- TUBACH, Frederic C. (1981). *Index Exemplorum*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- WALBERG, Emmanuel (ed.) (1900). *Le Bestiaire de Philippe de Thäun*, texte critique publié avec introduction, notes et glossaire. Paris: H. Welter.
- WHITESELL, Frederick R. (1947). «Fables in Mediaeval Exempla». *Journal of English and Germanic* 46, 348-366.
- WILLIAMS, David (1996). *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter: University of Exeter Press.
- ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

Resumo: A parábola do homem e do unicórnio, amplamente difundida na literatura medieval, indicia, a par de uma curiosidade zoológica emergente, o funcionamento dúplice da retórica animal em contexto catequético.

Abstract: The parable of the man and the unicorn, widespread in medieval literature, illustrates not only an emerging zoological curiosity, but also the twofold value of animal rhetoric in an indoctrinating context.



# *Les Fables* de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève

Patrick Dandrey

Université de Paris-Sorbonne

Mots-clé: fable, La Fontaine, Esope, forme brève, poésie.

Keywords: fable, La Fontaine, Aesop, short narrative, poetry.

On ne mesure que rarement, hors de France, l'importance du nom et de l'œuvre de La Fontaine, et le rôle plus que littéraire, celui d'une adhésion et d'une identification culturelles, que ses *Fables* jouent depuis des siècles tout au long de la vie des Français, de la prime enfance à la vieillesse. L'on pourrait dire, sans exagération, que connaître les *Fables* de La Fontaine, c'est en savoir déjà beaucoup sur le pays qui les a vu naître et les cultive avec une attention si jalouse que, périodiquement, les Français se souvenant qu'Ésope a inspiré leur poète de référence se partagent entre ceux, amateurs de scandale, qui crient à la découverte d'une imposture surprenante, et ceux qui, farouches défenseurs du patrimoine national, ne seraient pas loin de soupçonner Ésope d'avoir par anticipation pillé La Fontaine. Plus sérieusement, on peut bien dire que la relation du fabuliste français avec son prédécesseur grec équilibre assez exactement la part de la filiation et de l'émancipation. Au titre de la fidélité à l'esprit ésope, on peut rappeler que La Fontaine a restitué à l'apologue cette netteté de la forme binaire, cette forte articulation entre récit et moralité, cette structure à la fois dynamique et spéculaire qui dans l'apologue antique mettait en reflet et en dialogue le même propos distribué entre récit et moralité, chacune des deux parties traitant selon son génie propre le matériau ainsi réitéré. L'usage de la fable, jusqu'à l'abus, par les sermonnaires, les orateurs et les moralistes, avait tendu à brouiller sinon à dissoudre cette fermeté structurelle. Infidèle pourtant à son modèle, La Fontaine n'a pas craint de projeter en poésie ce qui demeurerait essentiellement, intrinsèquement un genre prosaïque, à peine pittoresque, essentiellement moral. En cela plus proche peut-être de Phèdre, le fabuliste latin que pourtant il ne cite guère, préférant rapporter ordinairement son projet et ses sources à

l'esclave de Phrygie: le premier recueil de 124 fables qu'il publie en 1668 est précédé d'une *Vie d'Ésope Phrygien*, sans ambiguïté. Mais le titre de *Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine* souligne la transformation accomplie: le choix du vers, plus même qu'une question de forme, engage un parti esthétique, celui du déplacement en poésie d'un genre que sa nature originelle et son usage contemporain définissaient comme didactique: exercice de formation scolaire, instrument de probation et d'illustration rhétorique du discours éloquent, objet de méditation morale et lieu commun de sagesse partagée, l'apologue n'attendait rien moins que l'entrée sur le Parnasse.

Et en tout cas, pas en cohorte. Car l'on avait certes ici ou là tracé déjà en France le chemin que La Fontaine élargirait en boulevard. Mais les tentatives isolées de Marot, de Ronsard, ou, plus près de lui, celle de Mathurin Régnier tournant en satire une fable de «la Lionne, du Loup et du Mulet» ne représentaient pour eux que des exercices isolés, piquantes incursions sans lendemain d'un poète butinant une fleur de l'herbier ésope. Seule Marie de France, au Moyen Âge, avait tourné en vers une centaine de fables ésopeques, renouvelant l'entreprise de Phèdre envers Ésope. Mais la comparaison de ces pièces à l'élégance un peu sèche, un peu roide, d'inspiration morale appuyée, met en nette évidence la différence avec la fantaisie capricieuse, variée, ornée, avec la subtilité des teintes réunies dans l'arc-en-ciel de pensée et de sensibilité qui haussent les *Fables* du seul La Fontaine au rang de poèmes, comme nous entendons cela aujourd'hui la chose: la versification se contentant tout au plus de faire indice, indice de quelque chose qui la dépasse, indice de cette modification de registre et d'intention esthétiques par quoi écriture narrative et écriture poétique excèdent de bien loin la distinction purement formelle entre prose et vers. Bref, vêtir de la «livrée des Muses», avec tous ses ornements de haute couture et ses ambitions de haute culture, les acteurs familiers des petits contes ésopeques – passait encore si c'était une fois et isolément; mais en faire une habitude jusqu'au système, quelle hardiesse! C'était prendre l'exception pour règle.

D'autant que dix ans après la première livraison, une petite centaine de nouvelles fables (87 exactement) devaient s'ajouter aux précédentes dans un second recueil (1678-1679), et le tout s'enrichir encore en 1693, au soir de la vie du fabuliste, de plus d'une trentaine de poèmes, certains à peine encore identifiables à des fables, et publiés d'ailleurs auparavant parmi les *Contes*. En tout cas, se trouvait ainsi constitué un ensemble articulé en douze livres, comme une *Énéide* en miniature. Le premier vers de la dédicace de l'ouvrage au Dauphin de France, fils de Louis XIV, ne pastichait-il pas le premier vers du poème virgilien: «Je chante les héros dont Ésope est le père/*Arma virumque cano*» – plaisante ouverture pour cette *Iliade* ou cette *Énéide* de poche qui s'amusait à doubler sa référence ésopeque d'une allusion épique? Enfin, rappelons-le, cette audace tranquille et cette liberté conquise qu'autorisa peu à peu à La Fontaine sa longue fréquentation du genre, quelque trente ans durant, s'étaient doublées au fil du temps d'un renouvellement de ses sources, le filon oriental des fables persanes et indiennes, découvertes et introduites

en France sous le nom de Pilpay, lui ayant suggéré l'addition, entre 1668 et 1678, de nouveaux apologues inspirés par ce modèle exotique, après l'épuisement (relatif) du fonds et de l'inspiration ésopiques dont la première livraison avait tourné le meilleur.

S'en était suivie une évolution de la forme même du genre, la stricte relation entre récit et moralité et les données de leur répartition, de leur expansion et de leur tonalité réciproquement définies s'en trouvant bouleversées après avoir été, au début de l'entreprise, restituées dans leur état originel, comme on vient de le dire. Créateur d'un genre quasiment neuf par provignement à partir de la souche ésopique, La Fontaine aura ainsi exploité les libertés que confère la poésie jusqu'à modeler ses fables sur des idylles, des églogues, des comédies ou des élégies, en y incluant de longues péroraisons en forme d'«applications», en fédérant, comme c'est le génie aussi des «Classiques» français ses contemporains, diverses influences, diverses tonalités, divers arts même: s'inspirant de l'emblème, genre iconographique, de la comédie, genre dramatique, du prône, genre rhétorique, l'apologue en tire une manière toute nouvelle quoique toujours dans le sillage de son modèle premier. Ainsi firent les La Bruyère, auteur des *Caractères*, les La Rochefoucauld, auteur des *Maximes*, les Charles Perrault, auteur des *Contes*, eux aussi héritiers d'un ou de plusieurs prototypes anciens ou antiques dont ils dégagent leur originalité, eux aussi jalonnant leur vie d'une pratique continue ou du moins notable du genre qu'ils façonnent à leur manière, eux aussi composant à partir de fragments une totalité unie et pourtant diverse, un collier offert à l'enfillement de perles nouvelles au fil des rééditions de leurs ouvrages en état de perpétuelle refonte. C'est la fécondité des genres brefs, qui autorise l'évolution du modèle par variation sans qu'en soit trahie l'essence, et qui par le biais du recueil permet l'enrichissement de la collection sans attenter à la concision des pièces collectionnées.

Car à la croisée des diverses révolutions esthétiques que nous venons d'évoquer, la brièveté fait office de pivot et d'enjeu. Il n'est pour s'en convaincre que de revenir à la première de toutes, à cette révolution hardie qui consista à métamorphoser en poésie un genre prosaïque, didactique, démonstratif et narratif. Le génie de la forme brève, ses contraintes et ses contradictions, jouent leur plein rôle en cette affaire. Pour s'en convaincre, il n'est que d'entrer dans le détail de cette décision esthétique si originale, en commençant par en rétablir l'historique. Ce à quoi l'on va s'attacher maintenant.

Sans que l'on sache exactement comment La Fontaine vint à la rencontre de la fable, du moins peut-on par l'examen de ses débuts dans les Lettres déduire quelques hypothèses sur ce cheminement. On ne manquera pas d'y noter le rôle, déjà, qu'y jouait un penchant pour la brièveté que le genre de l'apologue lui permettra de satisfaire, même si ce fut, on le verra, au prix de distorsions et de contradictions au demeurant fructueuses.

Le jeune avocat qui dans le milieu de la décennie 1640 est venu de sa Champagne natale achever son droit à Paris, y a rencontré une compagnie de jeunes littérateurs qui

se disent «Chevaliers de la Table ronde» et seront un jour les gens de Lettres en vue dans la capitale du Roi Soleil à son zénith. Pas des plus célèbres pour nous, mais non des moindres en leur temps: ils se nomment Pellisson, Furetière, Tallemant, Chapelain, Conrart, Charpentier. Certains plus âgés, comme le parlementaire Olivier Patru, ferré en éloquence gallicane, leur servent de mentors. C'est l'époque où La Fontaine, cultivant l'inspiration moyenne et élégante, choisit de tourner une comédie d'après Térence, broche un conte spirituellement libertin d'après les vieux diseurs français et italiens de la Renaissance, prépare surtout une idylle héroïque, cet *Adonis* imité de Virgile et d'Ovide qui constitue une sorte d'épopée en miniature, de taille plus brève et de registre plus modéré que l'épique et ses ambitions de sublimité. Nous avons déjà usé ici même de ce terme de *miniature*: prenons-y garde, il va constituer un *leitmotiv* de la carrière de notre poète, il suggère un penchant au modèle réduit, un goût pour la transposition délicate et enjouée des grandes formes à une échelle inférieure, que ce soit d'une réduction en longueur ou en «hauteur», comme on peut le dire en un temps où la hiérarchie des formes se mesure en degrés d'élévation, de l'humble au sublime, mais au moment précis où leur évaluation, par un génie de la proportion que la France hérite alors de l'ancienne Grèce, prétendra de plus en plus ignorer cette échelle, chaque niveau d'inspiration, de forme et de style pouvant prétendre à l'excellence dans son ordre. Le tout serait, dès lors, de proportionner exactement le traitement de l'œuvre d'art à son sujet et au genre qu'on lui assignait.

Le fabuliste allait merveilleusement jouer de ces dispositions esthétiques, en situant le traitement qu'il assigne au genre de l'apologue en vers entre l'humilité naturelle de son modèle (l'apologue ésope est au bas de l'échelle hiérarchique des mérites et des ambitions) et la hauteur des genres sur lesquels il le modèle, certes à distance de pastiche, d'allusion, de complicité cultivée, mais sans craindre d'insérer ici ou là, au fil du traitement qu'il leur applique, des traits relevant des registres héroïque ou tragique, de l'inspiration philosophique ou morale, de la réflexion politique ou de la verve satirique. Le décalage subtil ou criant entre les deux niveaux situe le poème dans un entre-deux plaisant, exact équivalent esthétique de la dualité essentielle du genre, qui vouait un conte bouffon, fantaisiste, absurde, où les animaux parlent comme des hommes et les hommes se conduisent souvent en bêtes, à délivrer une morale à fin instructive ou méditative. La justesse de ton, la mesure à ne pas excéder, l'élégance discrète se combineront ainsi avec la brièveté originelle qui caractérise le genre, ou pour mieux dire ils en découleront, pour produire un objet de culture délicat et ciselé, un bijou dont la taille, si elle avait voulu excéder la miniature, aurait paru monstrueuse: forme brève, l'apologue l'était par nature. À vouloir se gonfler, comme la Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf, elle aurait explosé. Ainsi comprise, la brièveté naturelle de sa forme ne constitue plus seulement une question de structure ou une convention de principe, elle contribue à un équilibre fragile, effet d'une élaboration

virtuose et méditée. C'est le génie de la miniature à la française, exalté par les enluminures médiévales, par les peintures de Fouquet ou les gravures de Callot.

Cette physique raffinée, La Fontaine l'a rencontrée et se l'est appropriée à la faveur d'une autre rencontre capitale dans sa formation et son aventure spirituelle: en 1657, il a été présenté au fastueux surintendant des finances Nicolas Fouquet. Celui en qui chacun voit alors, bien à tort, le futur premier ministre du jeune roi Louis XIV, le successeur de Mazarin lorsque commencera le règne personnel du monarque, est un amateur d'art, un adepte et un modèle de ce goût élégant et délicat, plus mesuré, plus souriant que l'héroïsme du règne précédent, plus distancé, moins appuyé que le burlesque du temps de la Fronde, mélange d'atticisme assoupli et de badinage mondain. Fouquet, ce Gulbenkian à la française, avait commencé à ériger lui aussi, dans les années 1650, sa fondation: le domaine de Vaux, près de Melun, où œuvrent pour lui les Le Brun, Le Nôtre, Le Vau, et dont La Fontaine sera chargé en 1658 de décrire les merveilles en cours d'édification: il le fera sous la forme à la fois cultivée et capricieuse, diverse et délicate du «songe». La mode est alors à la résurrection des genres oubliés, au mélange délicat des tons et des registres, que l'on nomme «tempérament», à l'enjouement et à la surprise. Le projet de composer des *Fables* en vers parées des grâces enjouées et badines de cette esthétique raffinée procède assurément du goût de ce milieu élégant, qui privilégie les genres brefs, car rien n'offusque tant le goût mondain que ce qui languit et ennuie, qui affectionne surprise et virtuosité, car dans ces milieux de plaisirs l'on se lasse vite du trop connu, du trop facile, et qui n'aime rien de ce qui pèse ou qui pose, au point de railler la mode précieuse pourtant issue de son cadre. La forme brève de l'apologue, assortie, par jeu et pour jouer, d'ornements raffinés en subtil et plaisant décalage avec son modèle, voilà qui devait ravir l'attente de ce public.

C'est tout justement ce que La Fontaine se flatte d'avoir tenté, après avoir, écrit-il dans la préface de son premier recueil,

considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux. (Collinet, 1991: 6)

C'est ici pourtant que le bât pouvait blesser, la difficulté surgir. Quand il pose ce principe esthétique qui définit admirablement tout le projet des *Fables*, c'est au fil d'un raisonnement où le procédé prend tout au plus l'allure d'une compensation par rapport à un autre idéal plus conforme à l'esthétique du genre auquel son génie personnel peut-être, le goût du temps sans doute, et plus encore l'intuition propre qu'il possède de la poésie véritable ne le portaient pas. Cet idéal, c'est, nous dit-il, celui de la *brièveté*, justement. Mais d'une brièveté toute pure, toute nue: sinon draconienne, attique au moins, sans les grâces ioniennes que va s'employer à y ajouter le nouveau

fabuliste. Enjeu si central apparemment de son entreprise, que la question lui avait servi quelques pages plus haut à ouvrir cette même préface:

L'indulgence que l'on a eue pour quelques-unes de mes fables me donne lieu d'espérer la même grâce pour ce Recueil. Ce n'est pas qu'un des Maîtres de notre Éloquence n'ait désapprouvé le dessein de les mettre en Vers. Il a cru que leur principal ornement était de n'en avoir aucun: que d'ailleurs la contrainte de la Poésie, jointe à la sévérité de notre Langue, m'embarrasseraient en beaucoup d'endroits, et banniraient de la plupart de ces récits la brièveté, qu'on peut fort bien appeler l'âme du Conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse. (ibid.: 4)

Tout est dit: la circulation de quelques fables transformées en poèmes dans les salons et bureaux d'esprit du temps, qui les ont aimées, a conduit le poète à en tenter un recueil complet; mais un maître vigilant, dans lequel nous reconnaissons Olivier Patru, à qui son ancien compagnon de la Table ronde n'a pas manqué de soumettre son ouvrage, a tout de suite relevé la contradiction entre ce que la poésie suppose d'expansion et la concision inhérente au genre. Patru lui-même, grand exemple de la belle éloquence gallicane qui trace sa voie au beau style du Classicisme français, venait en 1659 de tourner en prose deux fables ésopiques, pour modèle, dans le cadre d'un recueil de lettres galantes, dites *À Olinde* (Patru, 1681: 750-757)<sup>1</sup>. Suivis d'une volée d'applications morales et politiques, ces deux récits étaient, de fait, composés dans la plus vigilante concision, imitant les langues anciennes moins prolixes que le français. L'invention propre de Patru se révélait, en revanche, dans le commentaire greffé sur la moralité, dont la fécondité honorait l'imagination du moderne héritier du modèle.

Tout autre est le projet de *La Fontaine*. Se défendant de l'interdit jeté sur le vers, il appelle à la rescousse l'exemple de Phèdre. Mais, se détachant immédiatement de ce modèle même, il avoue avec une fausse humilité son incapacité à atteindre «l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable: ce sont qualités au-dessus de ma portée» (Collinet, 1991: 7). Qualités hors de sa portée, peut-être – mais ne seraient-ce pas plutôt des qualités hors de son intention? On verrait là volontiers un prétexte pour glisser vers une autre visée esthétique, une autre conception de la poésie, où l'élégance tient moins à la rigueur d'une simplicité froide qu'à la grâce que confère l'ornementation délicate et variée:

Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il ne l'avait fait. Non que je le blâme d'en être demeuré dans ces termes: la langue latine n'en demandait pas davantage; et si l'on y veut prendre garde, on reconnaîtra dans cet Auteur le vrai caractère et le vrai génie de Térence. La

---

<sup>1</sup> Lettres II, III et IV de la seconde partie.

simplicité est magnifique chez ces grands hommes; moi qui n'ai pas les perfections du langage comme ils les ont eues, je ne la puis élever à un si haut point. Il a donc fallu se récompenser d'ailleurs: c'est ce que j'ai fait avec d'autant plus de hardiesse, que Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les Narrations (ibid.: 7)

La pente de l'auteur, le génie de la langue, l'autorité de Quintilien et le goût du moment auront ainsi conspiré à cette substitution esthétique : la convenance entre forme narrative et brièveté attique, définissant l'*aptum* esthétique de l'apologue selon Phèdre ou Patru, laissera place chez La Fontaine à la combinaison paradoxale de la brièveté narrative et de l'ornementation poétique. C'était le prix à payer pour le passage d'une définition formelle de la poésie (tourner en vers une narration brutale et sèche) à une définition matérielle (quand l'ornement, matière ajoutée au conte, transpose le narratif en poétique).

Est-ce à dire pourtant que cette transfiguration se paie au prix de la brièveté, et met en échec l'esprit même de la forme brève? Sans doute pas, comme un exemple va nous le montrer: nous parierons plutôt qu'elle en accomplit les exigences par d'autres voies. N'allons pas plus loin que les premiers vers de la toute première fable, la si célèbre *Cigale et la Fourmi*:

La Cigale, ayant chanté  
Tout l'été,  
Se trouva fort dépourvue  
Quand la bise fut venue.  
Pas un seul petit morceau  
De mouche ou de vermisseau.

(v. 1-6)

Magnifique exemple de cette connivence difficile en apparence, merveilleusement efficace, en fait, entre la brièveté elliptique et de la périphrase alanguie associant et intervertissant leurs effets contrastés pour rendre le récit plus suggestif sans l'allonger outre-mesure, simplement en compensant les expansions par autant d'ellipses: un été entier tient en autant de syllabes qu'il a de mois («tout l'été» tient dans le mètre trisyllabique, le plus court des *Fables*); un début d'hiver se déploie, lui, dans une périphrase («quand la bise fut venue»), glosant en cinq mots et sept sons un instant à peine, celui où la bise survint – ou plutôt celui où elle est survenue: car elle est déjà là, sans qu'on l'ait sentie venir. Effet de surprise et de délectation microscopiques, comme cette évocation pittoresque des mets ordinaires de la Cigale, petit morceau de mouche ou de vermisseau: l'ornementation se fait familière, qui avait cédé au style élevé pour l'évocation du temps où «la bise fut venue». En six vers, La Fontaine a consommé le mariage contre-nature de l'ellipse et de la périphrase, du style élevé et familier. C'est du grand art, et si grand que rien là n'a paru durer, les accélérations compensant les ralentis.

Mais si c'est du style heureusement poétique, il y manque encore pour que cela devienne pleinement ce que nous nommons poésie, cette mystérieuse consommation du sens dans l'expression qui définit l'essence poétique. Or, rien de moins difficile que de l'y déceler aussi. Car l'interversion plaisante et badine entre une si courte évocation de l'été et une si longue description du moment où le beau et le bon temps bascule dans les rigueurs de la disette ne constitue pas seulement un effet facile ou plaisant. C'est aussi une bien significative interversion, instructive et parlante, qui ne résorbe pas son charme dans une délectation purement formelle et spirituelle. Car comment mieux peindre le contraste entre la rapidité avec laquelle la Cigale a vu, ou plutôt n'a pas vu, passer l'été qu'elle a tout occupé à chanter, et la durée, l'interminable durée d'un moment, dès lors que la bise l'occupe de son souffle glacial, la faim de son appel insatiable et l'anxiété de sa morsure imparable? Un poète n'a pas besoin d'écrire un traité pour formuler la distinction entre le temps astronomique et la durée psychique: quatre vers y pourvoient, qui délivrent une leçon morale de prudence et esquissent une intuition philosophique sur les données immédiates de la conscience, à travers une suggestion verbale et rythmique.

Or, tout cela est si vite donné, si vite passé, que bien souvent le lecteur inattentif n'y prendrait pas garde. Pourquoi, sinon parce que rien de la brièveté du conte n'est sacrifié dans cette densité de l'évocation tantôt brève, tantôt longue, dont au finale tout paraît mesuré à la taille réduite de la forme brève et des insectes la peuplant? Poussons à la fin du petit récit. Une conversation en miniature esquissant les traits d'une comédie s'y termine par la chute bien connue: la Cigale, aux temps chauds, chantait au lieu d'épargner prudemment en vue des moments difficiles? Réplique de la Fourmi:

– Vous chantiez? J'en suis fort aise:

Eh bien! dansez, maintenant!

(v. 21-22)

Ornementation, de nouveau: un mot piquant, presque un trait d'esprit, une nasarde pour faire sourire les salons. Mais pas seulement: car sous le mot, une allusion se glisse. De chanter à danser, la proximité littérale cache un décalage allusif. Chanter, c'est au sens propre, pour la cigale, crisser de ses élytres, exalter le soleil en insecte bruyant, cela évoque directement ses mœurs d'insecte. Mais lui suggérer de danser, c'est l'envoyer voir ailleurs, au sens conservé par l'expression française moderne «envoyer balader» (la balade vaut la danse); c'est aussi l'inviter à «danser devant le buffet», expression consacrée pour évoquer la famine. Or la Cigale n'est pas insecte danseur, la chorégraphie ne fait pas partie de ses mœurs. L'adresse convient plus aux hommes qu'aux bêtes. Bref, elle contient toute la morale de l'histoire: et c'est pourquoi cette fable ne déduit pas explicitement sa morale. Un verbe au sens ambivalent lui aura suffi. Veut-on meilleure brièveté? Sauf qu'il ne s'agit pas d'une brièveté simple et drue, mais finement ornée et habilement suggérée.

Mieux: réduire la portée de sens de la fable à cette rude leçon de prudence assenée aux étourderies enfantines, ce serait méconnaître la signification humaine qui se dégage de tout le récit, de l'affrontement entre ses deux protagonistes, de leurs silhouettes, de leur dialogue; une signification plus riche, complexe, délicate que la prescription contenue dans les maximes du bon Ésope. Il y a de la peinture morale derrière cette prescription moraliste, de l'analyse cachée dans cette leçon. Et de fait, même dans les très nombreuses fables où la moralité ésopique est conservée, la saveur archaïque de ces maximes, leur tour de prudente bonhomie, le sourire de connivence qui enveloppe leur délivrance, ne prétendent guère plus qu'à confirmer de vieilles certitudes, et plus souvent à amuser par le souvenir de ces vérités de toujours. La vraie philosophie des *Fables*, elle se découvre au fil du texte, de ses surprises, de ses aperçus soudains et rapides: un théâtre de silhouettes morales, de comportements stylisés, de conduites anatomisées transforme la vignette emblématique de l'original grec en une dramaturgie de l'âme et une comédie de la société qui en dit plus sur l'homme et sa destinée que toute la sagesse des nations véhiculée par les moralités ésopiques. Signe que le conte est entré en poésie, voici que le tour donné au récit délivre au revers de chaque phrase, de chaque image, une pensée, une vision du monde qui, le recueil s'étoffant vers toujours plus de profondeur discrète, de puissance suggestive et méditative, conduira au superbe poème philosophique qui conclut le XII<sup>e</sup> livre: la fable du *Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, grande fresque méditative réduite aux dimensions d'un apologue. Rien là d'appuyé, en effet, La Fontaine connaît trop les règles de la brièveté justement mesurée: «Loin d'épuiser une matière,/On n'en doit prendre que la fleur» («Épilogue» du Premier Recueil). Fleur épanouie en bouquet – tel est le miracle de cette «brièveté ornée» qui colore les vignettes ésopiques sans les trahir, sans excéder leur concision, mais en accouchant le genre de ses virtualités de pensée, d'émotion et de coloration les plus secrètes.

Cette liberté rejaillit sur la structure esthétique de l'apologue: à force d'en varier la régulation, La Fontaine lui a conféré une souplesse qui, sans trahir son articulation majeure, son tour ni son ton, le rend capable de mimer en modèle réduit toutes ou presque toutes les formes de la littérature: la forme brève devient abréviation des formes longues, de bien des formes longues répertoriées par l'écriture de son temps. Ce génie de la miniature que révélait déjà le choix de l'idylle héroïque au temps d'*Adonis*, La Fontaine l'épanouit dans la fable renouvelée, transfigurée en miroir de sorcière, inscrit de manière spéculaire dans le tableau de la littérature dont il répercute sur le mode mineur le chorus varié, tant celui des formes que des thèmes, et celui aussi des sagesse et des écoles philosophiques, dont il essaie les diverses doctrines avec une désinvolture aimable, vaguement désillusionnée et pourtant toujours pertinente sous la forme abrégée qu'il en offre dans l'écrin minuscule de la fable. De la forme brève à l'esthétique de la brièveté ornée, son parcours aura conduit ainsi le fabuliste à proposer

sous forme de recueil un abrégé d'art et de pensée qui collectionne dans les rayons de ses douze livres un *compendium* de la bibliothèque universelle. Peut-on rêver triomphe plus entier de la brièveté?

## Bibliographie

### 1. Ouvrages cités

- LA FONTAINE, Jean (1991). *Œuvres complètes. I-Fables, contes et nouvelles*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-pierre COLLINET. Paris: Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade».
- PATRU, Olivier (1681). «Lettres à Olinde» (i. e. Mlle Le Vieux, 1659). [In] *Plaidoyers et œuvres diverses de Monsieur Patru de l'Académie française. Nouvelle édition augmentée* (1669). 2 parties en un vol. in-8°. Paris: S.Mabre-Cramoisy.

### 2. Ouvrages consultés

- Le Fablier*. Revue des Amis de Jean de La Fontaine (BP 284, 02406 Château-Thierry), 1989.
- BIARD, Jean-Dominique (1970). *Le Style des Fables de La Fontaine*. Paris: Nizet.
- BORNECQUE, Pierre (1991). *La Fontaine fabuliste*. 4 éd. Paris: SEDES.
- BRODY, Jules (1994). *Lectures de la Fontaine*. Charlottesville: Rockwood Pr.
- BURY, Emmanuel (1996). *L'Esthétique de La Fontaine*. Paris: SEDES.
- CLARAC, Pierre (1969). *La Fontaine*. Paris: Hatier.
- (1958). éd. La Fontaine, Jean, *Œuvres complètes. II-Œuvres diverses*, édition établie et présentée par —Paris: Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade».
- COLLINET, Jean-Pierre (1988). *La Fontaine en amont et en aval*. Pise: Goliardica.
- (1992). *La Fontaine et quelques autres*. Genève: Droz.
- (1970). *Le Monde littéraire de La Fontaine*. Paris: PUF. (rééd. Genève:Slatkine, 1989).
- COUTON, Georges (1957). *La Poétique de La Fontaine*. Paris: PUF.
- DANDREY, Patrick (1995). *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*. Paris: Gallimard.
- (1992). *La Fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck. (Rééd. abrégée: *Poétique de La Fontaine. 1-La fabrique des fables*. Paris: PUF, «Quadrige», 1996).
- DUCHENE, Roger (1990). *La Fontaine*. Paris: Fayard.
- FUMAROLI, Marc (1997). *Le Poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: éd. de Fallois.
- éd. (1985). La Fontaine, Jean, *Fables*. Texte présenté et commenté par —. Ill. de M. Hugo. Paris: Imprimerie Nationale. (Livre de Poche, «Pochothèque», 1995).

- GUTWIRTH, Marcel (1987). *Un merveilleux sans éclat: La Fontaine ou la poésie exilée*. Genève: Droz.
- JASINSKI, René (1966). *La Fontaine et le premier recueil des Fables*. Paris: Nizet.
- KOHN, Renée (1962). *Le Goût de La Fontaine*. Paris: PUF.
- MOURGUES, Odette de (1962). *O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*. Paris: J. Corti.
- NEPOTE-DESMARRES, Fanny (1999). *La Fontaine. Fables*. Paris: PUF.
- RUBIN, David Lee (1991). *A Pact with Silence. Art and Thought in the Fables on Jean de La Fontaine*. Ohio State U.P.
- SPITZER, Leo (1928). *Stilstudien*. München: M. Hueber. (*Études de style*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970, rééd. préfacée par Jean Starobinski, «Tel», 1993).
- SWEETSER, Marie-Odile (1987). *La Fontaine*. Boston: Twayne Publ.
- WADSWORTH, Philip A. (1952). *Young La Fontaine. A Study of His Artistic Growth in His Early Poetry and First Fables*. Evanston: Northwestern U.P.

Résumé: Créateur d'un genre quasiment neuf à partir du modèle ésopique, La Fontaine aura ainsi usé de toutes les libertés poétiques jusqu'à construire ses fables sur diverses influences, diverses tonalités et divers arts. La fable d'Esopé souffre donc une évolution par variation, la brièveté faisant, chez La Fontaine, office de pivot et d'enjeu.

Abstract: By creating a virtually new genre based on Aesop's model, La Fontaine was keen to resort to all poetic innovations in order to build his fables in accordance with several influences, tones and arts. By adopting the Aesopian prescription of brevity, La Fontaine's fable therefore evolves through variation.





# Les *Fables* de La Fontaine et ses illustrations ou les enjeux de l'interprétation

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

Mots-clé: La Fontaine; «La Cigale et la fourmi»; interprétation; François Chauveau; Jean-Baptiste Oudry; Jean-Jacques Grandville; Gustave Doré; Willy Aractingy.

Keywords: La Fontaine; «The ant and the grasshopper»; interpretation; François Chauveau; Jean-Baptiste Oudry; Jean-Jacques Grandville; Gustave Doré; Willy Aractingy.

## Introduction

Les *Fables* de La Fontaine est une des œuvres les plus lues de la littérature française, sans doute parce que l'auteur a su transformer l'aride et fastidieuse fable ésoopique en un récit agile et puissant. Pour ce fabuliste, la façon de conter rend la valeur de la moralité plus séduisante: selon lui, il faut chercher à plaire pour parvenir à instruire. La fable existe donc vraiment avec La Fontaine, malgré Ésope, Phèdre et bien d'autres sources, puisque le fabuliste français réécrit l'original avec émulation pour lui donner une vie nouvelle, pour le nourrir d'une fantaisie personnelle et originale.

Nous allons prendre la fable «La cigale et la fourmi», la plus célèbre de toutes les fables de La Fontaine, pour essayer, dans un premier temps, de comprendre comment le fabuliste joue avec l'esprit, l'imagination du lecteur et pour, dans un deuxième temps, parvenir à définir le choix, le jugement que plusieurs illustrateurs ont porté sur cette fable.

### 1. Où il est question d'interprétation de la fable

Tout texte soulève inévitablement la question de l'interprétation, mais les problèmes que posent les fables sont, sans doute, des plus complexes, puisque les

dispositifs d'orientation axiologique dessinent des parcours interprétatifs qui contraignent le lecteur à se soumettre au sens et aux valeurs du texte même. Or, il est également vrai qu'il ne peut y avoir de sens et de valeurs sans la participation du lecteur ; le sens, comme l'affirme François Rastier, «(...) est une interaction entre un texte, des sujets et un entour (ou ensemble de conditions de communication)» (1989: 16).

De fait, tout individu en situation de lecture évalue ses textes, moyennant, selon Jean-Louis Dufays, un mode de participation – où l'on retrouve les cinq valeurs «classiques» de la vérité, de l'émotion, de la moralité, de la conformité et de l'unité – ou un mode de distanciation – composé, lui, de cinq valeurs «modernes»: la poéticité, la transgression, l'originalité et la polysémie (cf. Dufays, 1994). Aussi, Barthes nous avait-il déjà dit préférer le *scriptible* au *lisible*, parce que, selon lui, le lecteur y est plus «un producteur de texte» qu'un simple «consommateur» (1970: 10). La réception cessant donc d'être passive pour devenir active, il s'effectue une réécriture du texte dont le mode d'emploi structural est susceptible de produire un nombre indéfini de lectures. Comme nous le dit Barthes:

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé); le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (ibid.: 11)

Une fois évaluée la posture de lecture, il faut désormais dégager ce qui est propre au sujet même, non à cette entité abstraite préétablie par le texte, mais au lecteur, comme récepteur, dans sa spécificité, dans sa dissemblance, en somme, dans son individualité. *L'interprétation*, nous dit Barthes, ne consiste pas à «donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait» (ibid.). L'interprétation, comme résultat de l'interaction entre la structure du texte et son récepteur, d'une dynamique que Wolfgang Iser appelle «l'acte de lecture» et qui joint les deux pôles d'une relation, «le pôle artistique» – c'est-à-dire, le «texte produit par l'auteur» –, et «le pôle esthétique» – qui correspond «à la concrétisation réalisée par le lecteur» (Iser, 1985: 48) –.

Jean Bellemin-Noël ajoute, à son tour, que «la lecture reconduit à l'écriture» (2001: 6) et il effectue, ainsi, un prolongement de la pensée de Barthes – et, bien évidemment, de celle d'autres spécialistes –, dans la mesure où il conçoit que le lecteur devient un écrivain potentiel dès qu'il met en fonctionnement le processus d'appréciation qui vise l'obtention de sens.

L'interprétation, telle qu'on l'entendra donc ici, relève de cet acte complexe et synthétique par lequel le lecteur prolonge et fait vivre l'œuvre d'art. Ainsi, en prenant

appui sur les travaux de Barthes, de Wolfgang Iser, de Hamon (cf. 1979) et de Jouve (cf. 2001), nous essaierons de découvrir les procédures qui, ayant été prévues dans le texte, ont été soumises au travail de translation effectuée par le lecteur. En somme, nous entreprendrons de découvrir le niveau où les fables présentent, mettent en scène et hiérarchisent des normes et des valeurs; en d'autres termes, nous chercherons à repérer les parcours interprétatifs qui ont permis aux illustrateurs de construire leurs valeurs et de réaliser leur représentation iconographique.

## 2. Où il est question de la lecture et de l'interprétation de «La cigale et la fourmi»

Ainsi, partant de l'une des fables les plus connues de La Fontaine, «La cigale et la fourmi», nous essaierons de dégager les circuits textuels de la transmission des valeurs et de repérer les dispositifs textuels d'orientation axiologique qui ont pu être à l'origine de la lecture plurielle de la fable; nous tâcherons, par la suite, de confronter ce texte de La Fontaine à plusieurs illustrations, de François Chauveau, du XVII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Baptiste Oudry, du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Jacques Grandville et de Gustave Doré, du XIX<sup>e</sup> siècle et, enfin, de Willy Aractingi du XX<sup>e</sup> siècle.

Commençons, tout d'abord, par lire cette fable qui appartient au premier livre du recueil des *Fables*:

### «La cigale et la fourmi»

La cigale, ayant chanté  
Tout l'été  
Se trouva fort dépourvue  
Quand la bise fut venue.  
Pas un seul petit morceau  
De mouche ou de vermisseau.  
Elle alla crier famine  
Chez la fourmi sa voisine,  
La priant de lui prêter  
Quelque grain pour subsister  
Jusqu'à la saison nouvelle  
«Je vous paierai, lui dit-elle,  
Avant l'Oût, foi d'animal,  
Intérêt et principal.»  
La fourmi n'est pas prêteuse;  
C'est là son moindre défaut.

«Que faisiez-vous au temps chaud?  
Dit-elle à cette emprunteuse.  
-Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaise.  
-Vous chantiez? j'en suis fort aise.  
Eh bien! dansez maintenant.» (La Fontaine, 1977: 43)

Si nous nous arrêtons quelques instants sur le titre lui-même, «La cigale et la fourmi», le «et» qui semblerait, à première vue, vouloir unir deux noms communs, et jouer ainsi sa fonction de conjonction, n'est en fait là que pour marquer une opposition entre ce qui s'avère être les deux personnages principaux du récit. La Fontaine, par ce «et» parcimonieux, cherche donc à renforcer la désunion entre les deux protagonistes du récit et, par là même, à ébaucher, en quelque sorte, déjà, la structure duelle du récit.

Par ailleurs, l'anthropomorphisation que l'auteur effectue sur les animaux renforce cette structure narrative duelle, dans le sens où les caractéristiques morales des deux animaux, leurs particularités, empruntées à l'être humain, sont construites selon un système binaire d'acteurs opposants qui vont s'associer à la dualité de la structure même du récit. Une fois orientés axiologiquement, négativement ou positivement, selon leurs défauts ou leurs qualités, ils aboutissent soit à un échec, soit à une réussite, résultat de la valorisation effectuée par l'auteur. Michel Fabre, dans *L'Enfant et les fables* (cf. 1989), considère que, dans ce système d'opposition actorielle, il existe trois rôles essentiels, le thématique, le narratif et le rhétorique.

Nous retrouvons ce mécanisme dans cette fable lafontainienne, puisque les rôles thématiques qui se trouvent associés à la fourmi sont la prévoyance et l'avarice, alors que ceux de la cigale sont l'irresponsabilité et l'insouciance; par conséquent, la fourmi a le rôle narratif d'héroïne, tandis que la cigale a celui de victime. Toutefois, l'auteur y a introduit un phénomène de neutralisation rhétorique: nous n'y trouvons pas la dissociation entre l'exemple et le contre exemple, car, si la cigale possède clairement le rôle rhétorique de contre-exemple, nous vérifions, cependant, que la fourmi n'est nullement érigée au rôle rhétorique d'exemple, dans le sens où seule sa prévoyance est un modèle de qualité, non son avarice.

Le lecteur peu attentif, au risque de ne pas découvrir cette nuance et de se laisser guider psychologiquement et affectivement, n'y perçoit que la réussite du protagoniste à haute valeur morale et l'échec de celui qui a fait le mauvais choix. Or, par le jeu subtil de neutralisation rhétorique, cette fable accentue, surtout, le rôle du plus faible, c'est-à-dire, de la cigale.

L'anthropomorphisation transforme les animaux en êtres singuliers, en représentants d'un type humain et, par conséquent, le lecteur de la fable s'y identifiera, y réfléchira, y participera ou s'en écartera, selon la relation qu'il aura établie avec le texte.

Mais un autre dispositif, l'argumentation, est là aussi pour influencer le lecteur. De fait, les prises de paroles des personnages et les prises de position du narrateur exercent une forte influence sur celui qui cherche à découvrir le sens du texte.

Tout d'abord, les paroles mêmes des personnages, exprimées dans un discours rapporté (Genette, 1972), apparaissent sous forme d'un dialogue où chacun d'entre eux exprime ses intentions:

«Je vous paierai, lui dit-elle,  
Avant l'Oût, foi d'animal,  
Intérêt et principal.» (...)

«Que faisiez-vous au temps chaud?» (...)

«- Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaie.  
-Vous chantiez? j'en suis fort aise.  
Eh bien! dansez maintenant.»

Ces manifestations évaluatives des personnages semblent, au premier abord, participer d'un modèle antithétique, mais les manifestations évaluatives du narrateur viennent, d'une part, renforcer le défaut de la cigale et, de l'autre, diminuer la qualité de la fourmi:

«La fourmi n'est pas prêteuse;  
C'est là son moindre défaut.»

«Dit-elle à cette emprunteuse.»

Le narrateur, après avoir procédé à une brève description de la cigale, où il ressort que la cigale avait chanté tout l'été, fixe de façon inaltérable le caractère de celle-ci et la position qu'il prend au sujet de cette dernière, quelques lignes plus loin, ne fait que réitérer le défaut de caractère. En outre, par le commentaire qu'il fait sur la fourmi, le narrateur cherche également à influencer et à modeler sa relation avec le lecteur, de sorte que son intervention vienne amoindrir la qualité des valeurs de cet insecte et soulever le doute.

La Fontaine semble ne pas avoir voulu respecter la règle d'action et donner une axiologie claire à sa fable, c'est la raison pour laquelle la morale reste, elle aussi, implicite, puisque placée dans la dernière réplique de la fourmi: «Vous chantiez? j'en suis fort aise. Eh bien! dansez maintenant». L'auteur a voulu, délibérément, brouiller le lecteur quant aux valeurs à suivre: faire comme la fourmi ou éviter d'être comme la cigale? Il a laissé le champ libre au lecteur, de manière à ce que ce dernier puisse édifier sa propre axiologie en partant de l'orientation argumentative du texte même.

Par ce procédé de brouillage axiologique, La Fontaine amoindrit la force de la morale et semble vouloir nous dire qu'il ne cherche pas à prêcher la vertu. Il fait en sorte

que les personnages illustrent, de façon imagée, une réalité psychologique, mais contrairement à Ésope, qui ne se contentait que de mettre en relation des oppositions, La Fontaine innove en créant un nouveau fonctionnement narratif et rend l'opposition entre les deux protagonistes moins repérable parce que laissée au critère de celui qui lit.

### 3. Où il est question de l'interprétation des illustrations

Les relations entre la fable et l'illustration sont, aujourd'hui encore, des relations privilégiées. Alain-Marie Bassy, dans son ouvrage *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations* (1986), nous fait déambuler dans la mise en image, dans l'interprétation, dans la re-création, en somme, il nous promène en plein métatexte visuel. «L'art de La Fontaine apparaît comme une constante suggestion d'images; en cela, il fait le contraire de ce qu'a fait l'emblème: sa rhétorique ne va pas de l'image à l'idée mais de l'idée à l'image» (Lebrun, 2000: 40).

L'illustration, comme animateur de la parole narrative, comme instigateur de l'imaginaire peut, néanmoins, poser problème: éclaire-t-elle le texte en y projetant une lumière nouvelle ou l'artiste traduit-il la fable par son interprétation subjective en rajoutant des éléments qui sont absents dans le texte? Rendre compte d'un récit par une image peut prêter à bien des distorsions, à des écarts et, par conséquent, il n'est pas toujours simple de dégager la part de l'interprétation littérale de l'interprétation symbolique, de rechercher son fonctionnement, au titre de dispositif signifiant.

Ainsi, nous allons nous attacher à dégager le processus de transposition de l'énonciation verbale en représentation iconique, à étudier les correspondances d'un système à l'autre et à discerner le fonctionnement de la traversée réciproque de la fable par l'image et de l'image par le texte. Nous nous intéresserons également aux diverses techniques de reproduction, dans la mesure où elles peuvent aussi infléchir sur cette transposition.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'image est un ajout naturel de tout texte écrit, François Chauveau, peintre et dessinateur contemporain du fabuliste, considéré homme illustre par Charles Perrault, doué d'une puissante imagination poétique, ouvre la voie vers l'illustration des fables de La Fontaine.



Dans cette gravure – sur cuivre – de «La cigale et la fourmi», datée de 1668, Chauveau semble, à première vue, avoir ébauché, assez grossièrement dirons-nous, la fable: les traits sont mal encrés et les deux animaux, qui se trouvent au premier plan, sont, d'emblée, reproduits sans grande précision, sans grande exactitude et peuvent, d'ailleurs, prêter à confusion. Or, il est vrai aussi que le style simple

et roide, l'exécution quelque peu grossière, peuvent avoir été influencés par la rusticité même de la fable ésopeque – Chauveau, connaisseur de l'œuvre d'Esopé, a dû également s'y inspirer pour réaliser son dessin.

Mais ne nous laissons pas méprendre à cette apparente légèreté et arrêtons-nous plus longuement sur l'image afin d'essayer d'en comprendre l'organisation. Après une lecture plus attentive, nous vérifions que l'ombre et les racines de l'arbre divisent la vignette en deux sections: au premier plan, une section plus petite – retrait modeste au côté gauche de la gravure – où se trouvent les deux insectes – qui ne se distinguent, d'ailleurs, aucunement de l'animal naturel, ne serait-ce que par l'imperfection du trait –, et qui correspond à l'espace restreint de la scène, à l'espace de représentation, puisque c'est là que s'établit le dialogue de la cigale et de la fourmi, que se déroule l'action. La tâche sombre des racines de l'arbre et de l'ombre, au deuxième plan, fait contraste avec la tâche claire de l'espace restreint et le regard de l'observateur se trouve, dès lors, contraint à s'arrêter sur les deux animaux. Mais, bien rapidement, les yeux sont attirés par ce qui se trouve, au fond, au troisième plan, dans une autre section, bien plus grande que la première: ceux-ci s'arrêtent sur des paysans qui se chauffent les mains autour du feu, sur une maison en bois, sur des arbres dénudés et sur une fumée qui monte vers le ciel. Cette autre scène correspond à l'espace vague, ou espace du réel, et elle a pour fonction d'encadrer la scène principale par un signifiant commun: l'hiver.

Chauveau semble ne pas s'être intéressé à l'ambiguïté entre l'homme et l'animal soulignée par La Fontaine et avoir préféré y faire apparaître l'animal et l'homme dans leur forme naturelle. Ainsi, aucun élément du texte «La cigale et la fourmi» ne permet de justifier la présence, dans l'illustration, des paysans<sup>1</sup>; mais ces derniers représentent, en fait, la virtualité du regard du spectateur. En effet, le regard de ces hommes, appartenant à l'espace vague, peut prétendre se poser sur l'espace restreint et vouloir métaphoriser le regard du spectateur – qui se posera ou ne se posera pas sur la gravure elle-même.

D'autre part, sans doute Chauveau a-t-il, aussi, délibérément voulu transposer la fable dans l'univers de l'homme et y jouer avec la morale, puisque nous pouvons y trouver des oppositions qui ne faisaient pas partie de la fable lafontainienne: le bois mort (qui se trouve dans le feu) et qui symboliserait la mort / l'arbre debout, prête à renaître, et qui symboliserait donc la vie; les hommes qui se réchauffent au bord du feu, symbolisant, sans doute, le nomadisme / la maison, symbolisant le sédentarisme; etc... La portée de cette illustration semble vouloir appeler la connivence du lecteur qui connaît la fable pour, par les personnages, le décor et l'atmosphère, le faire voyager dans le monde de la représentation plastique.

---

<sup>1</sup> Parmi les cent vingt-deux fables du premier recueil qui ont été illustrées, l'homme apparaît soixante douze-fois.

Il serait également intéressant de partir d'une lecture où les yeux se déplaceraient du bas vers le haut de l'image, puisqu'on y décèlerait la superposition des quatre règnes de la création: le règne animal, représenté par la cigale et la fourmi; le végétal, représenté par l'arbre et la racine; l'humain, représenté par les paysans; et, le minéral, représenté par la montagne. D'autre part, on y découvrirait, également, la décomposition ésotérique du monde: les quatre éléments primordiaux – la terre, l'eau, le feu et l'air (ce dernier évoqué par la fumée) – y figurent et peuvent être envisagés sous un angle métaphorique et renvoyer à l'équilibre parfait du monde.



Dans cette gravure sur cuivre de Jean-Baptiste Oudry, datée de 1755, nous ne trouvons plus le naturel, le simple, le rustre; bien au contraire, cette estampe laisse place, comme il est naturel à cette époque là, à l'élégance et à l'ornement gratuit. A droite de l'image, au premier plan, les deux personnages de la fable disparaissent sous l'ampleur d'une tapisserie immense qui possède une nature en trompe l'œil (une clairière, puis, un sous bois) et qui divise l'image, verticalement, en deux sections: à droite, une tâche claire délimite l'espace restreint; à gauche, l'espace vague, composé d'un piédestal possédant, en bas relief, deux enfants nus et, sur ce piédestal, un vase orné de motifs baroques, avec une plante. En toile de fond, nous trouvons un paysage champêtre, vaguement défini. Cette constatation peut, d'ors et déjà, pousser à réfléchir: en divisant son image en deux et en plaçant, au côté droit de l'image, la cigale et la fourmi et, au côté gauche, les deux enfants, Oudry n'exprime-t-il pas son interprétation morale de la fable? N'œuvre-t-il pas en faveur de la finalité didactique de la fable?

A l'opposé de Chauveau, la campagne occupe, ici, une place beaucoup moins importante, puisque la tapisserie qui la remplace semble avoir été placée là pour servir de décor à l'espace de représentation. A l'inverse, encore une fois, de Chauveau, Oudry reproduit les deux animaux avec précision; le spectateur y identifie d'immédiat les deux personnages lafontainiens et il lui semble, même, y voir deux acteurs en scène.

Ce peintre baroque privilégie le paysage et le décor, mais nous n'y retrouvons aucunement l'hiver, la saison de la fable de La Fontaine: cet illustrateur se soucie avec la précision, le détail et préfère donc attirer l'attention sur les natures mortes, sur la perfection de la reproduction des animaux, plutôt que de chercher à faire une adaptation parfaite de la fable. Nous estimons, toutefois, qu'«il esquisse une typologie caractérielle absente chez son prédécesseur» (Lebrun, 2000: 97).

Jean-Jacques Grandville, dessinateur, caricaturiste, d'inspiration baroque, du XIX<sup>e</sup> siècle, joue, lui, sur la fantaisie. Il rivalise avec la malice lafontainienne: au premier plan, les deux animaux, dans un décor de neige, se trouvent en mouvement; la cigale

porte, en bandoulière, une guitare et semble demander de l'aide à la fourmi qui, vêtue de ménagère, semble vouloir manifester son désaccord par le geste de la patte; cette dernière protège les deux sacs d'aliments qu'elle a amoncelés tout au long de l'été. Les animaux se trouvent donc humanisés par la main de Grandville, et portent, ainsi, sa propre marque satirique.



Poussé, lui aussi, par le goût du détail, l'illustrateur s'est acharné à reproduire minutieusement l'anatomie de chacun des insectes, mais, pour leur faire prendre forme humaine, il les a vêtus selon les coutumes de l'époque: la fourmi porte une coiffe et un châle normands, mais le tablier en fait une ménagère, alors que la cigale – habillée, elle aussi, selon la tradition normande –, plus coquette, plus soignée, bourgeoise, se trouve munie d'une robe et d'un sac à main. Le mouvement que Grandville a su donner à la robe de cette dernière, renforce le décor hivernal de l'image, puisqu'il suggère qu'une bise froide et cinglante parcourt le corps de la pauvre cigale et prend, ainsi, parti de celle-ci. Marlène Lebrun nous dit, à ce sujet:

En habillant les animaux de La Fontaine avec des costumes humains (...) Grandville pose les bases d'une réflexion jusqu'ici repoussée sur l'ambiguïté entre la nature humaine et la nature animale. (ibid.: 97-98)

Mais l'homme se trouve également représenté sur cette image, dans la mesure où, au troisième plan, nous distinguons un homme qui porte un sac sur les épaules: sans doute Grandville a-t-il désiré faire l'apologie du travail paysan, a-t-il cherché à soutenir le chantre du paysage français.

Tout comme dans la fable, le monde rural s'affirme, aussi, dans un grand nombre de représentations iconographiques et Gustave Doré n'échappe pas, non plus, à ce renouveau. Ce dessinateur, du XIX<sup>e</sup> siècle, le plus connu de tous, met, lui, la poésie de la fable en images. Soucieux défenseur de l'interprétation, fidèle au mouvement, à la lumière et au sens, il remplace les animaux par une belle jeune fille, musicienne, et par une mère de famille qui nie l'aide que celle-ci lui implore avec un air dédaigneux, alors que la jeune fille, affrontée, maintient la tête basse. Contrairement à Grandville qui humanise l'animal, Doré animalise l'homme et métamorphose la fable lafontainienne par son romantisme social.



Jouant sur les contrastes du clair/obscur, de la neige/nuit, l'illustrateur illumine certains visages, afin d'attirer l'attention du spectateur sur le détail – la méchanceté de l'honnête femme et la compassion des enfants –. Le visage de la musicienne se maintient dans l'ombre, comme pour ne pas révéler la honte qui l'assaille – toutefois, la lumière sur son coup et l'auréole qui éclaire le sol à ses pieds, dévoile la beauté et la sensibilité de la jeune fille. Cette vision de Doré transmet donc une atmosphère mélodramatique en dissonance avec la sobriété de la fable classique.



Willy Aractingi, peintre américain du XX<sup>e</sup> siècle, a illustré les fables dans une œuvre dédiée à la jeunesse. Il a procédé à une adaptation en huile sur toile et le style qu'il a adopté se rapproche de la peinture naïve de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles – les feuilles, au premier plan, nous font rappeler les peintures d'Henri Rousseau; les animaux nous font penser à Fernand Léger. Fasciné par la morale, par

l'humour, par la malice de La Fontaine, il reconstruit la fable par la sobriété des traits, par la pureté des couleurs et par la simplicité du décor.

Les animaux sont, ici aussi, ébauchés grossièrement, ne laissant voir que l'essentiel de l'animal, ce qui, précisément, permet de l'identifier: les différentes parties du corps de la fourmi, ses pattes; les ailes de la cigale, en mouvement. «Une apparente naïveté souvent pleine d'humour rend le texte [de La Fontaine] immédiatement accessible sans jamais l'affadir» (ibid.: 102), affirme Marlène Lebrun. En effet, la précision de la technique picturale d'Aractingi nie toute naïveté apparente: la symétrie de la composition – les deux plantes dessinées latéralement –, les lignes courbes – celle qui va du bas de l'image jusqu'à la cigale et celle qui commence avec la fourmi et se termine avec la cigale – nous donnent une idée de mouvement et font que, par la perspective, les deux personnages se rencontrent.

Les couleurs, à leur tour, suppléent l'absence de précision des formes organiques et visent la sensibilité du spectateur, qui est prêt à se laisser transporter par une gamme de couleurs tendres qui participent à cette réécriture poétique de la fable de La Fontaine.

## En guise de conclusion

Comme l'affirme donc François Rastier, le sens «(...) est une interaction entre un texte, des sujets et un entour (ou ensemble de conditions de communication)» (1989:

16) et l'histoire de ces illustrations met bien en évidence le dialogue ingénieux et ininterrompu entre La Fontaine et les différentes personnalités que nous avons étudiées. Si, comme nous avons pu le constater, Chauveau a mis en valeur la naïveté, Oudry a fait ressortir l'élégance, Grandville la satire, Doré un certain romantisme naissant et Aractingi une certaine simplicité naïve, c'est parce que tous ont participé à la renaissance de la fable lafontainienne en s'affranchissant, d'une façon ou d'une autre, de la fidélité au support textuel. L'illustration cesse progressivement d'assumer son rôle d'accompagnement pour devenir un prolongement de la fable. La responsabilité est de La Fontaine lui-même:

La seule véritable paresse de La Fontaine est d'avoir confié au lecteur le soin d'une création imaginaire sur laquelle il se contente d'attirer notre attention. (Bassy, 1986: 253)

Bien que tous les illustrateurs soient partis de la même orientation argumentative, tous ont édifié leur propre axiologie, tous ont tracé un nouveau parcours interprétatif et ont permis que se révèlent les incalculables virtualités de la fable ainsi que son inépuisable pouvoir de suggestion.

L'art de narrer de La Fontaine est inséparable de son art de suggérer et c'est la combinaison de ces deux talents qui permet la subtilité des lectures plurielles.

## Bibliographie

BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

BASSY, Alain-Marie (1986). *Les fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*. Paris: Promodis.

BELLEMIN-NOËL, Jean (2001). *Plaisirs de vampire*. Paris: PUF.

DUFAYS, Jean-Louis (1994). *Stéréotype de lecture*. Bruxelles: Mardaga.

FRABRE, Michel (1989). *L'Enfant et les fables*. Paris: PUF.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

HAMON, Philippe (1979). *Texte et idéologie*. Paris: PUF.

ISER, Wolfgang (1985). *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Mardaga.

JOUVE, Vincent (2001). *Poétique des valeurs*. Paris: PUF.

LA FONTAINE, Jean de (1977). *Fables*. Paris: Bordas.

LEBRUN, Marlène, (2000). *Regards actuels sur les 'Fables' de La Fontaine*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1989.

Résumé: Les relations privilégiées entre les *Fables* de La Fontaine et ses illustrateurs durent depuis quatre siècles. Aussi nous sommes-nous intéressée à confronter une des fables les plus connues, «La cigale et la fourmi», à ses illustrations, afin de dégager la vision que chacun des illustrateurs a porté sur le texte original. Chaque artiste a effectué un choix, a porté un jugement, avant de procéder à la mise en image; il a opéré un reclassement qui a permis que s'ouvrent de nouveaux horizons à l'interprétation de la fable lafontainienne.

Abstract: The privileged relations between La Fontaine's fables and its illustrators have lasted for around four centuries. We have thus sought to compare one of the most popular fables, «The ant and the grasshopper», with its illustrations, so as to point out the perspective each illustrator has brought upon the original text. Before sketching the picture, each artist has made a choice, has voiced a judgment. Each one of them has therefore reframed La Fontaine's text in such a way that new modes of interpretation have been suggested.

# O Poder da Fábula<sup>1</sup>

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 origens<sup>2</sup>, 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-

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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 anteriores<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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 metatexto<sup>5</sup>, e serve de auxiliar a uma interpretação de todas as formas susceptíveis de

---

<sup>3</sup> 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).

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

<sup>5</sup> 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 exemplificativas<sup>6</sup>. 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 –

---

<sup>6</sup> 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 distinção<sup>7</sup> 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 intervir<sup>8</sup>. 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-texto<sup>9</sup> de «O Poder das Fábulas», como também o tipo de

---

<sup>7</sup> 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)

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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.

Vejamus mais em pormenor o 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 atizar 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 indaga<sup>10</sup>. Toda a narrativa exerce o seu poder de sedução, no qual se baseia a autoridade inerente ao texto<sup>11</sup>, 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).

<sup>10</sup> 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).

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

texto<sup>12</sup>. 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 sustenta<sup>13</sup>.

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

---

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup>. 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 firmado<sup>15</sup>.

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.

---

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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.

# A multiplicação das fábulas na ficção narrativa de Soror Maria do Céu

Sara Augusto

Universidade Católica (Viseu)

Palavras-chave: Fábula, apólogo, alegoria, ficção narrativa, literatura barroca, produção conventual feminina.

Keywords: fable, apologue, allegory, narrative fiction, baroque literature, women's conventual fiction.

Este caso, senhora, que vos parecerá uma fábula, se o profundardes vos parecerá um exemplo. Tirai-lhe a concha e aproveitai-vos da pérola. Anunciai-o a vossas irmãs e saibam todas que, se sobre as cinzas do hábito misturarem os dices da galantaria e os moldes da curiosidade, isto são as penas de arara. Quando forem chamadas a juízo, pode dizer-lhe o melhor Juiz que a águia: quem são estas, que as não conheço, porque para religiosas trazem insígnias de seculares, e para seculares trazem caracteres de religiosas? Livre-nos Deus desta ira de Deus. (Céu, 1734: 153)

A fábula assume na literatura barroca uma dimensão essencial enquanto forma de discurso que, associando a imaginação à lição moral, se apresenta como um dos modelos mais acabados da recorrente utilização da alegoria neste período literário. Constituindo-se como narrativa ficcional breve, em prosa ou em verso, chamada também de mito, apólogo e exemplo, a utilização da fábula é significativa no âmbito da literatura didáctica e moral. Contada por um narrador de terceira pessoa, a história conjuga o enredo, que se pretende engenhoso e variado, com a expressão de um valor universal, acrescentando, assim, o complemento necessário de ilustração e edificação religiosa.

Entendida, assim, a fábula na sua dupla estrutura literal e moral, podemos observar como adquiriu uma expressão significativa na obra ficcional de Soror Maria do Céu

(1658-1753), composta num ambiente de recolhimento religioso e destinada essencialmente à leitura conventual. Tendo professado no Convento da Piedade da Esperança, da Ordem de São Francisco, com dezoito anos de idade, em 1676, Soror Maria do Céu foi por duas vezes abadessa e, nas suas obras de ficção, que também assinou com o pseudónimo de Soror Marina Clemência, religiosa franciscana do Convento da Ilha de S. Miguel, está bem patente a expressão da sua vivência espiritual e da sua preocupação com a edificação moral dos seus leitores.

Soror Maria do Céu recorre à fábula nas obras compostas por narrativas breves. Assim, deixando de lado a longa novela não editada *Agravo e desagravo da Misericórdia*, cuja autoria lhe é atribuída na folha de rosto do respectivo manuscrito respectiva, *A Preciosa* (1731) e *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736), título bímembre que anuncia a estrutura alegórica que lhe dá corpo, vamos encontrar a fábula nas *Aves Ilustradas em avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus Mosteiros* (1734) e nas *Obras Várias e Admiráveis* (1735), onde estão reunidos vários títulos: as *Metáforas das Flores*, os *Apólogos de algumas Pedras Preciosas* e a *Metáfora Poética da vida de Santa Petronilha, filha do Príncipe dos Apóstolos, S. Pedro*.

1. Nas *Aves Ilustradas*, a fábula, que se apresenta como metadiegesis, servindo de ilustração à matéria didáctica, assume um significado muito especial, não só pela ampla utilização ao longo dos discursos, mas também pela teorização, ainda que incipiente, que a autora nela leva a cabo. Publicada em Lisboa, em 1734, esta obra constitui um conjunto de discursos, cuja enunciação, pedindo voz a variadas aves de maior convivência doméstica, indicia desde logo a presença da fábula. Trata-se, então, de fabulário que tinha como objectivo apresentar fabulário, cuja principal virtude claramente enunciada na folha de rosto seria constituir um conjunto de «avisos para as Religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros», organizados em catorze discursos.

Em cada discurso, obedecendo a uma estrutura-padrão de enunciação dos «avisos» e respectiva exemplificação, cada uma das catorze aves constitui-se como narradora e como voz pronunciadora de conselhos destinados a regular a função desempenhada por cada religiosa. Na escolha da voz dos avisos, Maria do Céu teve em conta as características de cada ave. O primeiro discurso, em que o Pavão se dirige à Prelada, religiosa responsável pelo convento, exemplifica claramente esta relação específica entre ave-narradora e o conteúdo: ao encontrar o Pavão, a Prelada pediu-lhe os «olhos» para vigiar o seu mosteiro. A resposta da ave jogou com os «olhos» do fundo das suas penas: «São pouco, senhora, os meus olhos para vossa obrigação» (Céu, 1734: 2), querendo recomendar-lhe que tudo observasse com atenção, mas com equidade; sobretudo que se «visse» bem a si mesma, tendo sempre diante a glória de Deus. Acrescentou ainda que as freiras deviam ser guardadas como um «avarento tem o seu tesouro» (ibid.: 5).

Depois, o Pavão confirmou a doutrina com o relato de duas histórias, um conto e um caso verdadeiro, a propósito do assunto.

Ao Pavão sucedeu Andorinha, a Chamariz, o Pintassilgo, o Pardal, o Rouxinol, o Galo, o Papagaio, a Pega, a Rola, o Ganso, a Pomba, e Cegonha e a Coruja. Um dos casos mais bem sucedidos de singular adequação da ave ao assunto exposto foi o Discurso VIII, em que chega a vez de falar o Papagaio à Rodeira, a responsável pela roda, mostrando a necessidade de manter silêncio e discrição. O relato da fábula do papagaio que falava demais e que por tal foi castigado constitui um dos argumentos utilizados pelo narrador para ilustrar a importância e a seriedade que implicava a função da Rodeira.

Em cada um dos discursos é visível a repartição da matéria entre as recomendações, amplamente desenvolvidas, e a respectiva exemplificação: constitui uma dupla estrutura, entre a apresentação do conteúdo didático e a sua ilustração com exemplos adequados. Esta estratégia, que marcou o percurso da ficção romanesca barroca, recupera o tópico horaciano que colocava a poesia entre o *prodesse* e o *delectare*. O apontamento da utilidade dos discursos, para além do prazer da leitura, foi um argumento recorrentemente invocado nos prólogos, nas dedicatórias e outros para-textos das narrativas, para validação dos conteúdos romanescos. Neste caso, o Censor do Paço, Frei Manuel de Sá, afirma que se trata de uma «obra útil, deleitável e benemérita», escrita com singular estilo e elegância, na qual «mostra esta douta e exemplaríssima Autora o quanto é versada na lição e estudo das letras divinas e profanas, e que a grande e profunda vastidão de notícias e erudições, adquiridas de ambas, com que exorna as suas elevadíssimas ideas, a energia e suavidade do dizer, com que dá alma ao seu singular estilo; a elegância e dom de clareza, com que exprime as suas persuasões devotas; e melodia e facúndia, com que anima de espíritos canoros os seus versos, a fazem superabundantemente exceder, não digo já os Demóstenes e Túlios, os Orfeus e Mântuanos, e mais corifeus da eloquência grega e latina, mas no seu mesmo sexo as antiquíssimas Aspásias, as Diotimas, as Falasias, as Safos, as Elpes, as Falconias, e outras muitas Heroínas da literatura poética e prosaica»<sup>1</sup>.

Nesta dupla estrutura, se os avisos às religiosas são aqueles que se esperariam, numa linha de atenção, cuidado e responsabilidade, mais interessantes nos parecem a escolha e a apresentação dos exemplos. O narrador, ou narradoras, as aves, recorrem a breves metadiegeseis, com diferentes medidas de ficcionalidade, claramente apresentados em duas categorias distintas, mas complementares: a história verídica ou possível, constituída por casos, algumas vezes mesmo por casos apontados como «verdadeiros», e a história inventada e inverosímil. Esta divisão, explícita, possibilita não só uma reflexão muito interessante em termos de validação da fantasia e da imaginação no quadro da literatura religiosa e moral, mas também em termos de definição da fábula.

---

<sup>1</sup> Na Censura do Paço, fls 2 e 3, não numeradas.

Na primeira categoria, as narrativas são caracterizadas pela sua verosimilhança, afirmadas como sucessos e exemplos verídicos, retirados da hagiografia e da história conventual. Nos casos em que a verdade se afigurava mais suspeita, o narrador advertia: «vos contarei um sucesso que não é fábula» (ibid.:p. 21). Mas tal advertência não impede que algumas narrativas, «menos sabidas» apesar de «verdadeiras», contenham fantasia considerável. Também se tornam exemplares, mas sem o recurso ao jogo alegórico da transposição de sentidos.

Sobretudo nos interessa a segunda categoria, em que as narrativas, *libertas* do limite da suposta «veracidade», se caracterizam pelo voo da imaginação e da fantasia. O narrador utiliza indistintamente os termos fábula, apólogo e parábola, ressaltando sempre a máxima virtude que deveria acompanhar, como legitimação, este discurso alegórico, ou seja, a sua função exemplar. Os modelos eram conhecidos de Soror Maria do Céu, que tinha como esteio toda uma tradição, fundada nos bestiários, nos livros de aves de nos lapidários, que descobria nas coisas da natureza símbolos da criação divina e se tornavam exemplo de inusitadas analogias. No Discurso VI, o Rouxinol, falando às Sacristãs, apresentou-lhes o «conto do Galo e da Águia»: «A propósito de que tudo o melhor se deve a Deus, vos trarei um conto que, ainda que pareça apólogo de Esopo, é menos antigo» . (ibid.: p. 72). Mas não só os clássicos serviram de inspiração a Soror Maria do Céu. A alegoria parece inserir-se naturalmente na obra, justificada como estava pela sua utilização no Novo Testamento, argumento validativo e repetido até à exaustão pela ficção narrativa barroca. Desta forma, a Pomba justifica a narração da «história do casamento da filha do rei com um soldado», a que chama apólogo, quando no Discurso XII se dirige à Enfermeira: «A este propósito vos contarei um apólogo, (...) que as parábolas estão autorizadas pelo mesmo Cristo» (ibid.: 135-137).

A apresentação das histórias por cada uma das aves exige alguma atenção, uma vez que permite perceber de forma mais consistente a definição e o contexto de utilização da fábula na ficção narrativa de Soror Maria do Céu. No Discurso I, falando o Pavão à Prelada, é desta forma introduzida a «história do casamento do Sol»: «Contarvos-ei um conto, pedindo-vos primeiro o não tomeis como fábula, senão como exemplo» (ibid.: 7). O termo «conto», pela sua estrutura narrativa ficcional, é imediatamente tomado como fábula, mas o narrador determina, contudo, que a leitura não se limite ao enredo fantasioso, mas que, pela sua estrutura alegórica, fundada na analogia, se torne motivo de ensino e de reflexão. Assim, apesar de fábula, a história deverá ter valor enquanto ilustração, enquanto exemplo, devendo o leitor estabelecer a ponte entre o enredo e o significado da história, como podemos perceber no final da pequena narrativa: «Este símile, senhora, fala convosco, este exemplo para vós se fez» (ibid.: 8).

A presença da alegoria, despoletando uma dupla leitura, entre o sentido literal e o sentido espiritual, é explicitamente assinalada em outras narrativas. No Discurso IV, o Pintassilgo contou à Mestra das noviças o «apólogo das abelhas que queriam ser aves»,

introduzindo e terminando a história do seguinte modo: «As mesmas abelhas, que nos deram este discurso, nos dão um apólogo com que ferrá-lo (...). Este metafórico exemplo nos ensina como o vício da murmuração não tem desculpa» (ibid.: 51-53). Entendendo a existência de duas dimensões diferentes instauradas pelo campo da ficção, pelo apólogo e pela fábula, e do exemplo, será a analogia, o «metafórico exemplo», que permite a eficácia do ensino e da moralização.

No Discurso IX, falando a Pega à Escrivã, contou-se a «história de Vénus e da Ninfa», assim apresentada: «É a este prepósito vos trarei uma ficção, que as metáforas são traslados dos exemplos» (ibid.: 100). É significativa a utilização, pela única vez em toda a obra, do termo «ficção», reforçando a necessidade de associar ao enredo a transposição moral, que o tornasse exemplo e o legitimasse no campo da produção convencional.

O domínio da função exemplar sobre o deleite do enredo está bem patente nas histórias contadas nos Discursos XI e XIII. No primeiro, falando o Ganso à Provisora, a «história de Júpiter e da ambrósia» é iniciada do seguinte modo: «(...) a cujo propósito vos trarei também um apólogo, que em sombras vem a ser o mesmo, que o exemplo em luzes, para que com a novidade de um perdoeis a antiguidade do outro» (ibid.: 122-123). A analogia construída sobre a oposição luz/sombra é retomada no segundo discurso apontado, quando a Cegonha contou à Refeitoreira a «história de Júpiter e do seu favorecido que quis conhecer o interior dos homens»: «Ora a propósito do que se tira deles, vos trarei uma parábola, em que o vejais em sombras» (ibid.: 141). Os dois textos introdutórios apresentam dois campos em oposição, de um lado a fábula, do outro o exemplo, reproduzindo o binómio horaciano *delectare* e *prodesse*, cuja relação se explica metaforicamente: tão opostos como a sombra e a luz, sendo que a luz ilumina a sombra, fazendo perceber melhor a realidade. A analogia é significativa: o apólogo é ficção que só se torna válida quando exemplo, como se a função moral iluminasse as cores sombreadas do enredo. A agradabilidade da história só é legítima enquanto favorecer a edificação moral. A mesma lição pode ser retirada de outra metáfora, que introduz a «história das corujas enfeitadas», contada pela Coruja à Roupeira, no Discurso XIV: «Este caso, senhora, que vos parecerá uma fábula, se o profundardes, vos parecerá um exemplo; tirai-lhe a concha e aproveitai-vos da pérola» (ibid.: 152-153). Correspondendo ao sentido da analogia anterior, podemos inferir que Soror Maria do Céu viu na fábula um recurso excelente na configuração de universos narrativos capazes de serem transpostos, com eficácia, para o domínio da moralização. A riqueza da fábula estaria no exemplo que oferecesse ao entendimento. O deleite da leitura seria, se apreciado por si mesmo, apenas uma concha, vazia e inútil.

Por outro lado, uma vez que o sentido das diversas histórias devia chegar absolutamente claro ao leitor, a todo o momento assistimos à intervenção do narrador, que não deixou nenhum apólogo, nenhuma fábula ou parábola, termo também referido e

utilizado com a mesma intenção e os mesmos efeitos, sem o devido esclarecimento de carácter moralizador. A «parábola das pérolas», contada pela Chamariz à Vigária, no Discurso III, é um exemplo da utilização de uma estrutura de manifesta imitação dos Evangelhos, da exploração da analogia no processo de construção e leitura e da preocupação em deixar a lição claramente dada (ibid.: 34-36):

A este propósito vos trarei uma história: um Rei poderoso mandou um ministro a cobrar os seus tributos; chegou a recolher o pão e perguntando se vinha a conta certa, lhe disse por zombaria o tributário: falta um grão de trigo: Pois não aceito, responde o ministro, que no tributo do Rei nem um grão de trigo há de ir de menos. Levando-se da ironia, voltou as costas e foi arrecadar o tributo das pérolas; entregou-lhas o depositário e disse: estão mui bem contadas e ainda levais uma de mais. Pois deixai-a ficar, disse o cortesão, que o tributo do Senhor há de ter sua conta e sua medida, nem há de faltar, nem há de sobejar. Deixou uma e levou as outras. Passou a receber um regalo de aromas, com que um dos magnates presenteava a ElRei. Deu-lhe a quantidade que lhe pareceu suficiente para oferta de um tão grande senhor, e vendo que o ministro se não despedia, perguntou: quereis levar mais? Quero, respondeu ele. Com que lhe acrescentou a quantidade, e o homem ainda sem despedir-se; deitava o outro mais aromas e este sempre parado a receber umas e a esperar outras, até que o liberal lhe disse: das pérolas não quistes uma de mais e dos aromas nunca acabais de satisfazer-vos? Sim, respondeu ele, porque as pérolas e o trigo são tributo d'ElRei, e o que se paga ao senhor há de ser justo com seu peso e sua medida, nem há de faltar, nem há de sobejar: as pérolas eram dívida, os aromas são amor; daquelas basta, o que basta, destes não sobra, nem o que sobra; com que por mais que me deis dos aromas significativos da vossa vontade nunca hei de dizer basta, porque é dádiva de amante e essas não tem medida. Esta parábola fala com o vosso coro: no grão e pérolas se simbolizam as palavras, as cerimónias do Ofício Divino, tributo do Senhor, que nem há de ser de mais, nem de menos; nos aromas os pensamentos que sobem ao Céu como esses fumos; os afectos, que se abramam com sua matéria; estes sejam sem conto e sem medida, porque são sacrificio do amor: as palavras, as cerimónias, os cantos sejam por regra, porque são tributos da obrigação.

2. Esta mesma estrutura fundada na analogia e implicando uma conclusão moralizante compõe as metáforas e os apólogos publicados por Soror Maria do Céu em *Obras Várias e Admiráveis* (1735). O primeiro documento contém vinte e quatro metáforas, sob o título *Metáforas das Flores mostradas em documentos mui proveitosos*, que repetem a mesma dupla estrutura. Cada metáfora, título justificado pela presença basilar da analogia em cada sequência, apresenta duas partes distintas, mas complementares. A primeira parte é constituída por um apólogo (que consideramos a designação mais correcta, indicando a narrativa e não apenas o tropo que lhe deu origem), onde variadas flores actuam

como personagens, num sistema que tende para o dualismo enquanto representação da virtude e do vício, assim como do respectivo prémio e castigo. A segunda parte consiste no comentário e na interpretação de cada entrecho ficcional, sendo que, no final do conjunto das metáforas, obtemos um equivalente conjunto de sentenças morais.

Depois de várias leituras destas pequenas narrativas, continuamos a preferir a primeira metáfora pelo engenho da resposta da Rosa à petição das flores e pela ironia com que tão subitamente foi cortada a sua sobrançeria. A transcrição da sua totalidade pretende também mostrar a forma que se repete nas outras vinte e quatro analogias (Céu, 1735, 1-3).

#### **METÁFORA I:**

Estava a Rosa vestida de púrpura, em trono de esmeralda, com guarda de espinhos, lisonjas de Zéfiro, músicas de aves, quando chegaram as flores a pedir-lhe audiência; concedida, lhe deram um memorial por acção do Cravo parente seu; sua petição era que se servisse sua Majestade Rosalina de repartir por todas as flores de sua vassalagem os Títulos, que enobrecem uma Corte, pois assim dava a elas o lustre que se lhes devia e à sua Coroa o esmalte que lhe faltava. Ouviu a Rosa o memorial e pronta a responder, pedindo papel à Açucena, pena a um Rouxinol, escreveu e mandou ler por uma campainha o despacho seguinte.

A Rosa Rainha das flores, a Rosa Princesa do prado, a Rosa Duquesa do vale, a Rosa Marquesa do monte, a Rosa Baronesa do bosque, a Rosa Condessa do jardim, Senhora do nácar, Adiantada das fragrâncias, Almiranta dos espinhos. Ouvida a final sentença, ficaram as flores brancas mais desmaiadas, as rubicundas mais acesas; porém sem réplica, porque com temor, a tempo que uma mão vivente cortou súbita a Rosa, castigando sua soberba com sua ruína.

#### **MORALIDADE:**

É esta Rosa jeroglífico<sup>2</sup> dos soberbos poderosos, que arrebatam para si até as honras que se devem aos mais; não repartem os bens próprios e vinculam-se os alheios, tudo olham como tributo seu, assim se estendem ao que é de outrem, até que vem a morte significada naquela mão, e lhes faz perder em um instante o negócio de toda a vida. Oh grande! Oh poderoso! Reparte de tua honra com os pequenos; toma exemplo em Deus, que sendo o que é, nos deu na criação o título de filhos, na Encarnação título de irmãos, no Sacramento título de Deuses, fazendo-nos um consigo; e assim se não ficou com sua grandeza maior, porque é infinita, ficou mais estendida por comunicada. Torno a bradar que faças como Deus, porque te arrebatará o prémio para o Céu e não a mão da morte para o Inferno.

---

<sup>2</sup> A utilização do termo «jeroglífico», hieróglifo, para designar a analogia, tal como Soror Maria do Céu utiliza também os termos metáfora, símbolo e figuração, manteve-se desde o século XVI, aquando do despertar do interesse pela escrita hieroglífica dos egípcios, em que as ideias, palavras ou letras eram representadas por imagens.

A leitura atenta das vinte e quatro «metáforas» permitiu perceber certos aspectos, significativos no quadro da literatura alegórica barroca. Em primeiro lugar, ficou patente que a metáfora constitui verdadeiramente o cerne desta vasta produção literária, e especificamente da alegoria moral; que o exercício da analogia procurava os campos mais diversos de aplicação, cultivando o engenho e a agudeza na novidade, na variedade e na complexidade; que o exacerbado gosto pelo jogo metafórico, de que estas breves narrativas são um bom exemplo, podia assumir expressões alegóricas menos claras.

A dupla apresentação de cada sequência permite o extremo jogo da alegoria sem prejuízo da necessária percepção do segundo sentido para além do enredo. Deste modo, parece-nos que os dois momentos, o do deleite e o da utilidade, ou seja, o da ficção e o da moralidade, se encontram num grau de importância equivalente, apesar de, como vimos em *Aves Ilustradas* e se pode conferir nas licenças dos censores, ser conveniente demonstrar o domínio da lição e do exemplo sobre o prazer da leitura. Esta equivalência manifesta-se também na autonomia das duas formas, marcada mesmo graficamente, apontando a validade intrínseca e individualizada tanto do apólogo como do comentário sentencioso. Por outro lado, por via da analogia possível entre os dois universos, encontrada em cada passo da narrativa, a alegoria torna-os interdependentes. O apólogo necessita da leitura interpretativa, mesmo que não explícita, e a transmissão da doutrina torna-se mais eficaz pelo recurso ao universo metafórico, que lhe permite a concretização e a visualização do conceito doutrinário.

O procedimento alegórico das *Metáforas das Flores* repetiu-se nos cinco apólogos, reunidos com o título *Apólogos de algumas Pedras preciosas, moralizados com doutrinas proveitosas*. Cada um dos apólogos obedece à mesma dupla construção, entre a narrativa e o comentário sentencioso, mas as diferenças são óbvias: apesar da apresentação da moralidade no final de cada sequência, as narrativas são mais longas, constituindo mesmo pequenos «contos», mais de carácter exemplar do que verdadeiramente alegóricos. Correspondendo à definição de apólogo, enquanto breve narrativa alegórica, apenas se apresentam as sequências I e IV, com os apólogos «Do Rubim com a Brasa» e «Da Esmeralda com o Diamante»; as outras sequências, II, III e V («Da Pérola com a Concha», «Das Safiras com o Mercador» e «Do Topázio com o Sol»), marcadas pelo protagonismo humano, entre o quotidiano de um passeio na orla do mar e a fantasia do «encantamento» mágico, representam os poucos e preciosos momentos de incursão de Soror Maria do Céu num género narrativo cujo grau de alegoria é muito menor do que aquele que é característico da sua obra.

Apesar desta ténue distinção, baseada na qualidade dos protagonistas em acção, a sentença moral acaba por torná-los efectivamente alegorias, ou apólogos, como preferiu chamá-los Soror Maria do Céu. Na verdade, desde que se tornassem exemplo de comportamento e atitudes, estariam plenamente justificados.

Nas *Obras Várias e Admiráveis* estão incluídas ainda outras pequenas composições, cuja construção está fundada na analogia, como a *Ginja única furtada e moralizada* (Céu, 1735: 107-121). Do conjunto, pela agudeza da analogia, distingue-se a *Metáfora Poética da vida de Santa Petronilha*. Na dupla estrutura de apólogo/moralidade, a primeira parte é constituída pela história do feliz sucesso dos amores de Neptuno e de Nila, formosa pescadora, em quarenta e três oitavas; a segunda parte, já em prosa, apresenta o comentário da fábula enquanto representação dos passos da vida de Santa Petronilha.

Trata-se de uma composição com características diferentes em relação aos textos anteriores. Para além da fábula mitológica ser apresentada em verso, utilizando a oitava rima, é engenhosa a analogia entre a pescadora Nila e a suposta filha de São Pedro. Na proposição, à maneira épica, apresenta-se o assunto do poema (ibid.: 70):

Canto à lira de Apolo neste dia,  
Os poderes do amor e da ventura,  
Canto extremos de amor em praia fria,  
Canto de excesso amante em Ninfa pura,  
Canto enfim com suave melodia,  
Em peito de jasmim firmeza dura,  
Cantos de Ninfas cujas luzes belas  
As pérolas do mar tornam estrelas.

A fábula conta como Neptuno se enamorou da formosura da pescadora e, cioso do seu amor, a recolheu numa concha. A esse amor correspondeu Nila de igual forma e ali ficou, guardada como um «Tesouro, pedra fina, rosa pura» (VII, 7). Entretanto, num banquete para o qual Neptuno tinha convidado todos os deuses e ninfas do mar, um dos divinos convidados afirmou que, sentada àquela mesa, estava «de todo o mundo a formosura» (X, 8). Neptuno ficou indignado e mandou trazer Nila à presença dos deuses, para que todos admirassem e confirmassem a sua incomparável beleza. Não contando com uma rival à sua altura, Tétis, irada, abandonou o banquete, e foi procurar o Fado, a quem se queixou do acontecido, e rogou: «Que Nila mude a Fé ou perca a vida» (XXII, 4). O deus assegurou-lhe a sua ajuda, logo começando por soltar Nila da concha onde também por sua vontade se mantinha aprisionada.

Em liberdade, a amada de Neptuno voltou à sua condição de pescadora. Conhecida a sua formosura, Nila foi procurada pelo mancebo Flaco, acompanhado de soldados e armas, que, rendido a tanta gentileza, quis tomá-la por esposa. Mas Nila, que prometera ser de Neptuno para sempre, começou por lhe apontar a falta de consideração: «Eu nunca vi em amorosa empresa, / Conquistar com armas a beleza» (XXX, 7-8). E propôs-lhe que voltasse a procurá-la dentro de três dias, desarmado. Nesse tempo, a pescadora foi procurada pelo Fado, que a avisou do destino que a esperava se insistisse no amor de Neptuno, recebendo a prova do verdadeiro amor de Nila (XXXIII-XXXIV):

Ouve o teu fado, diz, ó Ninfa bela,  
Que revelar-te meu decreto ordeno  
Ou mudar ou morrer é a tua estrela,  
Dos dous signos escolhe o mais sereno,  
Ou deixar a Neptuno sem cautela  
Por Flaco, ou à morte te condeno.  
Agora aqui resolve prevenida,  
Que entre morte e amor não tens saída.

Presumo, Fado, e creio com verdade,  
Lhe respondeu a Ninfa com clareza,  
Que vens a saber minha vontade,  
Mas vens acrisolar minha fineza.  
Mas pois alto fim te persuade  
A levar a resposta nesta empresa,  
Te digo que antes quero inconstatável  
Morrer amante, que viver mudável.

Nila escolheu a morte. Quando Flaco chegou, passado o prazo imposto pela pescadora, encontrou-a sem vida e partiu, magoado. Quanto a Neptuno, tendo sabido do terrível acontecimento, «Com um raio de luz esclarecida,/a vida lhe pagou com outra vida» (XXXIX, 7-8). Celebrando o verdadeiro amor, desposaram-se e Nila tornou-se «semideusa» (XLIII):

Esta é a história prodigiosa,  
Esta é a fineza enardecida (sic),  
Donde, sim, uma Ninfa, flor mimosa,  
Preferiu a sua Fé à sua vida,  
Cuja memória sempre gloriosa,  
Cuja façanha nunca encarecida,  
O amor, que na praia ainda passeia,  
A escreveu nos seixos, não na areia. (XLIII)

Na segunda parte da composição, «declara-se a metáfora na vida da Santa», avisando Soror Maria do Céu: «fique a metáfora para censura dos Poetas, e a prosa para lição dos devotos» (ibid.: 85), apresentando novamente a estrutura bipartida, entre a ficção e a explicação moral.

Sobre Santa Petronilha, diz-se que foi a única filha que São Pedro teve de sua mulher Perpétua, antes de seguir Cristo, e que desde menina ofereceu a Deus o seu entendimento e a sua vontade. Os diversos passos da vida da Santa vão sendo explicados atra-

vés dos factos contados na fábula. Em primeiro lugar, refere-se como Petronilha sofrera de uma paralisia, assim justificada por São Pedro uma ocasião em que se encontrava à mesa com outros fiéis: «é vontade de Deus se purifique o ouro de sua virtude no crisol de sua paciência até que, mais robusta na perfeição, não padeça os perigos de seu ser na liberdade da saúde» (ibid.: 88). E com estas razões, pediu à filha que se levantasse. Sem dificuldade, Petronilha serviu à mesa, mas, logo que regressou ao leito, voltou também ao seu antigo estado. A analogia entre as duas situações foi logo encontrada (ibid.: 89-90):

Em memória desta mesa, trouxeram as oitavas o banquete de Neptuno, aonde Tétis e as Ninfas aludem aos mais espíritos que, sendo chamados às delícias da glória, ao depois de excluídos se abrasaram nas invejas da formosura da Alma Santa, representada em Nila, e dos favores que Deus lhe fez, pelo qual procuraram sua ruína. Se parecer mal paridado, passe por ficção poética, que nestas tomam-se muitas licenças.

Da mesma forma, Soror Maria do Céu encontra a analogia necessária no episódio de Flaco: tal como Nila, também Petronilha se indignou com o facto de o mancebo a procurar com uma comitiva armada e também procurou ganhar tempo, pedindo-lhe que voltasse em três dias (ibid.: 93-94):

Ficou Petronilha a prevenir-se para a saída daquele perigo, apertando os jejuns, dobrando as penitências, duplicando as mortificações, pedindo sempre a Deus a livrasse da ocasião de perder sua pureza, ainda que fosse à custa de lhe antecipar a morte, porque amor que não corta pela vida não é amor; assim, por fugir ao tálamo escolhia o túmulo. Ouviu-a Deus que sempre está perto de quem o chama, e ao terceiro dia do seu prazo, ao depois de receber a Comunhão (...), sentindo-se possuída de um grande desmaio se reclinou sobre o seu leito, aonde a tomou a morte com o sossego de quem dorme, e não com os delíquios de quem acaba. Ditosa Virgem, que soube sacrificar nas aras da pureza as posses da vida!

Conclui-se a comparação entre Nila e Santa Petronilha: ambas escolheram a morte e ambas nela encontraram a glorificação do seu amor. Neptuno deu nova vida à formosa pescadora, tornando-a divina pelos desposórios; Santa Petronilha viu o seu amor recompensado, ao ser recebida por Deus como alma eleita.

O desenlace mitológico da união entre Neptuno e Nila representa a actualização de uma das alegorias mais correntes na ficção narrativa de produção feminina conventual: a alegoria dos desposórios. Entendida como resultado final de uma estrutura narrativa fundada na alternância de dois movimentos nucleares, a progressão e o antagonismo, o desfecho, alegorizado no encontro entre o Bom Pastor e a Alma pastora, afirma não só a vitória da virtude sobre a tentação e o pecado, mas também o triunfo sobre a morte. Maria do Céu recorreu a esta estrutura alegórica n'A *Preciosa*, nos *Enganos do Bosque*,

*Desenganos do Rio*, seguida por Soror Madalena da Glória, religiosa do mesmo Convento da Esperança, no *Reino da Babilónia* (para além do protagonismo masculino na segunda parte de *Brados do Desengano*).

3. Fazendo equivaler a fábula e o apólogo ao exemplo, já Aristóteles, na *Retórica* (II, 20), lhes reconhecia a utilidade no processo argumentativo, pela forma como se tornavam fáceis ao orador, desde que lhe não faltasse a imaginação capaz de criar e descobrir analogias. Marcada por um exercício fantasioso, mas útil, da *inventio*, a fábula devia caracterizar-se sobretudo pela novidade e pela surpresa, constituindo uma narrativa breve onde actuavam personagens mitológicas e, pela personificação, fenómenos naturais, seres inanimados e animais.

Não faltou imaginação a Soror Maria do Céu, que fez acompanhar o discurso das suas aves de fábulas e apólogos variados, que recorreu às pedras preciosas, às frutas, às flores, às figuras mitológicas, em todas as formas descobrindo novas possibilidades. Mas, no seu conjunto, e no entendimento da religiosa, tais narrativas apenas seriam válidas enquanto proporcionassem uma lição exemplar, que ela sempre se apressou a clarificar, sem a qual redundariam num exercício literário, manifestação de vaidade e de tempo mal empregado, como diria o Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira. A constante insistência na lição, coarctando qualquer possibilidade de divergência na leitura, leva-nos a pensar que Maria do Céu tinha dúvidas quanto à cabal utilidade da fábula por si mesma. Essa desconfiança conduziu a uma imperativa necessidade de justificar o facto de a ela recorrer, esmiuçando o sentido espiritual que dela devia forçosamente advir. Surpreende-nos a forma como abruptamente a religiosa terminou os *Apólogos de algumas pedras preciosas*, apresentando apenas cinco histórias, depois do largo desenvolvimento das vinte e quatro *Metáforas das Flores* (Céu, 1735: 69):

Pare a pena destes mal limados documentos, nos quais, se me pode perdoar a liberdade pela tenção, esta foi inculpável, e não passo a maior número de Apólogos, na dúvida de como serão admitidos.

Os escrúpulos da religiosa terão sido motivados pela consciência de que se afastava da alegoria e da rápida transposição do sentido literal para o sentido espiritual, e que a sentença moral deixava de exercer o seu necessário predomínio sobre o enredo? Porventura o enredo de alguns dos apólogos lhe terá parecido demasiado profano, deixando, então, a leitura alegórica nas mãos do leitor e por isso de uma polissemia impossível de reconhecer e de aceitar?

Apesar destes breves momentos de contenção e de dúvida, Soror Maria do Céu constitui, num contexto de produção religiosa e moral, um dos melhores exemplos do aproveitamento das potencialidades expressivas e didácticas, sobretudo, da fábula. Firmando-se numa tradição já há muito instituída, recolhida na Antiguidade e interpre-

tada religiosamente na literatura medieval, Soror Maria do Céu conjuga de forma exemplar a lição mais antiga com o gosto barroco pela alegoria, enquanto expressão de agudeza e de engenho, mas, sobretudo, enquanto forma extremamente eficaz na veiculação de conteúdos morais.

## Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Lisboa: INCM.
- AUGUSTO, Sara (2005). «O Papagaio Ilustrado – lição e exemplo na ficção barroca». *Máthesis*, 137-148.
- (2004). *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco* (Dissertação de Doutoramento Policopiada). Viseu: Faculdade de Letras/Universidade Católica Portuguesa.
- CÉU, Soror Maria do (1735). *Obras Várias e Admiráveis*. Lisboa: por João Rodrigues de Carvalho.
- (1734). *Aves Ilustradas*. Lisboa: por Miguel Rodrigues.
- MOLINIÉ, Georges (1992). *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris: Librairie Général Française.

Resumo: Na ficção narrativa de Soror Maria do Céu, nomeadamente em *Aves Ilustradas* e nas composições reunidas em *Obras Várias e Admiráveis*, a utilização da fábula, ao conjugar o enredo fantástico com a edificação moral e religiosa, revelou-se um procedimento eficaz em termos de equilíbrio entre o *prodesse* e o *delectare*. Desde que se tornasse exemplo, claro e indiscutível, a fábula encontrou um significativo desenvolvimento na produção ficcional conventual.

Abstract: In Soror Maria do Céu's fiction, namely in *Aves Ilustradas* and the writings collected in *Obras Várias e Admiráveis*, the use of fable, by successfully combining a fanciful plot with moral and religious edification, has proved to be an effective procedure in balancing the prerogatives of *prodesse* and *delectare*. Provided it was transformed into a clear and unequivocal example, the fable was granted a significant development within the religious fiction produced in convents.



# Fábulas e efabulações no moralista D. Francisco Manuel de Melo

Paula Fiadeiro

Doutoranda Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, *Apólogos dialogais*, discurso argumentativo e moralização.

Key-words: fable, *Apólogos dialogais*, argumentation and moralization.

Contar uma história e, ao mesmo tempo, dizer mais do que isso constitui o fundamento de todo o discurso exemplar e, em particular, daquele que inventa, para a realidade, uma configuração alegórica, assente no princípio da analogia. Tal aspiração concretiza, de forma paradigmática, o princípio clássico do *docere cum delectatione* – um dos *topoi* literários mais recorrentes e um dos motivos pelos quais os poetas «usaron de fictions, y figuras», segundo Luys Alfonso de Carvallo, autor da arte poética *Cisne de Apolo* (Alfonso Carvallo, 1602: 34-35v.).

Pela sua estrutura, a fábula, enquanto género narrativo, à semelhança da parábola bíblica, reclama-se desse duplo estatuto, que lhe confere inegável projecção pragmática, ainda que Susan Suleiman ponha em dúvida a exemplaridade de uma categoria de fábulas, como a da cigarra e da formiga ou a do lobo e do cordeiro, que, segundo ela, se limitam a testemunhar a ordem natural das coisas e a ensinar verdades gerais, úteis, sim, mas destituídas de força injectiva (Suleiman, 1997). Em certa consonância, Émile Chambry anota a existência de um conjunto de fábulas que se poderiam designar por etiológicas, na medida em que se destinam apenas a explicar a origem das coisas, como seja o caso da de Prometeu e os homens (Chambry, 1996: XXXVI).

Pondo de parte esta tipologia de fábulas não exemplares, eventualmente, questionável, a sua quase generalizável orientação ética e axiológica despertou o interesse de moralistas que foram prolongando a tradição dita esópica<sup>1</sup> e oriental, difundida no

---

<sup>1</sup> Esopo, considerado o pai da fábula – como tal o reverencia o próprio Fedro –, suscitou o interesse, no século XVIII, de António José da Silva, que põe em cena, em 1734, a sua obra *Esopaida ou vida de Esopo, opera...*, publicada em *Theatro Cómico Portuguez...*, Lisboa, Regia Officina Sylviana, 1744, tomo I (edição de Francisco Luís Ameno).

mundo romano por Fedro. Na simplicidade e brevidade do relato ficcional, que, vulgarmente, põe em cena animais carregados de simbolismo e dotados de características humanas, mas não só, os cultores do género parecem ter visto o ingrediente privilegiado para atingirem, nomeadamente, junto de um público infantil<sup>2</sup>, eficácia perlocutória. Por outro lado – e reforçando esta –, a inscrição, no próprio discurso, de um nível interpretativo, associado ao narrativo, reduz a um o sentido da história. A natureza didáctica da fábula implica esta univocidade que se consubstancia no epimítio, com laivos gnómicos, facilmente dedutível do relato ou, pelo contrário, motivado por relações bastante ténues, o que legitima a convicção de que a fábula se encontra culturalmente plasmada e sujeita ao arbítrio do autor, ou se se preferir, do contador.

La Fontaine seria um dos que, de forma mais original, se daria conta de todo este potencial pragmático. No entanto, se é verdade que o género conheceu um forte impulso sob os auspícios do célebre fabulista francês, não se pode ignorar o culto que os seus antecessores lhe consagraram, embora alguns apenas pontualmente, ainda na mesma centúria.

Convém, todavia, considerar, antes de mais, os sentidos de que o conceito de fábula se encontra, então, investido.

Neste período, desenha-se com contornos bastante nítidos, um movimento de repúdio ao que é fabuloso, concretamente, no seio do debate historiográfico (que opõe a verdade à Poesia) e no discurso de desacreditação dos romances de cavalaria.

Ocorrem, com assinalável insistência, testemunhos da proscricção (mesmo se retórica) de promiscuidades entre a «história verdadeira» e as fábulas e patranhas, canalizadas, cada vez mais, para o plano da ficção. Desta distinção controversa ressalta a atribuição, à palavra fábula, do sentido de

narração inventada, & composta, de sucessos, que nem são verdadeiros, nem verisimilares, mas com curiosa novidade admiráveis,

de que Rafael Bluteau dá registo, no século XVIII, no seu *Vocabulario Portuguez e Latino*, enumerando um considerável rol de exemplos, entre os quais o da fábula das Parcas ou de Phaetonte, entre outras, sem contudo olvidar que as fábulas podem ser proveitosas, como as de Esopo e Fedro, que o próprio menciona, mas sem enunciar as suas características intrínsecas (Bluteau, IV, 1713: 4, 5).

O sentido pejorativo de «fabuloso», oposto à razão, é acentuado na invectiva aos livros de cavalaria, tantas vezes literariamente desaconselhados, e que estão na origem da indignação de Severim de Faria face às sucessivas reedições da *Crónica do Imperador*

---

<sup>2</sup> Tal não obsta a que o espectro de público seja mais alargado. Diogo de Teive aconselha ao príncipe a leitura de fábulas de animais como a formiga, a cigarra, a abelha-mestra, por constituírem exemplos de ética sociopolítica (Cf. Teive, 1786: 134-141).

*Clarimundo* (Lisboa, 1520), de João de Barros, em detrimento das outras obras deste autor:

Sendo este livro fabuloso, e o primeiro parto de sua idade juvenil teve melhor fortuna nas impressões, que as outras obras, e Décadas do mesmo autor donde se ve como o gosto do vulgo não se governa por razão. (Faria, 1624)

O Doutor da *Corte na aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo, fala assim da fábula no sentido de «história imaginada» fantasiosa:

Fábula é a cousa falsa, que podia, contudo, ser verdadeira e acontecer assim como se fingiu. Porém, a isto não dão lugar os livros de cavalarias com esses excessos e outros encantamentos, fazendo casas e torres de cristal, edificios, lagos e colunas impossíveis, pirâmides de alabastro e casas de pedraria, cuja riqueza podia empobrecer a Fortuna. (Lobo, 1991: 61)

No entanto, a mesma personagem acaba por condescender com Solino, apologista dos livros de cavalarias, com quem polemizara, ao reconhecer, desde que verosímeis, a existência de histórias fingidas dignas de louvor, entre as quais, justamente, as de

outros que (...) em modo mais estranho ensinaram aos homens, como Esopo nas suas fábulas e Lúcio Apuleio no seu *Asno de Ouro*. (ibid.: 63)

Tal acepção, assente, fundamentalmente, na ideia de invenção, que vemos, assim, errar por polémicas e, por vezes, acesas discussões, encontra nas artes poéticas o seu lugar de teorização estética, na qual o século XVIII – mais sistematizador e na encruzilhada do pensamento moderno – se revela pródigo. Raramente esse labor teórico dá conta da fábula como género narrativo. Em compensação, a palavra regista inúmeras ocorrências nestas artes da estética literária, a começar pelas tábuas de matérias, de onde se discorre, de imediato, ser a fábula um elemento comum à comédia, à tragédia e à epopeia. Este emprego entronca na primeira acepção de fábula que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apresentam, embora circunscrito ao domínio narratológico, e cuja elaboração atribuem aos Formalistas Russos. Usada neste sentido, fábula designa o

conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais,

opondo-se, assim, à intriga, esta sujeita a «processos de construção estética, na qual vai, portanto, desembocar (Cf. Reis, 1987: 151, 152).

No entanto, como parecem demonstrar alguns teóricos da «Poética» anterior, o conceito de que se apodera o Formalismo Russo mergulha as suas raízes em tempos mais remotos.

Francisco José Freire (Cândido Lusitano), em 1748, na sua *Arte poética ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes*, escreve assim no capítulo «Da fabula, e suas propriedades»:

Principiaremos este Capítulo tratando da fabula, como voz, que se applica a diversas significações, v.g. quando se entende por hum successo fingido, como as transformações de Ovidio, e tudo o mais, que dos seus Deoses, e Heroes escreveu a liberdade dos antigos Poetas. (...) Porém a difinição de Aristoteles he, que a fabula nenhuma outra cousa he, senão *rerum compositio*; porque o Poeta, ou seja como heroico, ou tragico, ou comico, antes que entre a escrever, concebe, e finge aquellas cousas, que depois ha de expor em verso; e a esta imagem, ou imitação da verdadeira acção, com que se compoem as cousas inventadas, he que se dá o nome de fabula. (Freire, 1768: 200, 201)

Sob o influxo da *Poética* do espanhol Luzán<sup>3</sup>, Francisco de Pina de Sá e de Mello, em 1765, na sua *Arte Poetica*, versificada, retém essa mesma significação:

Fábula, no sentido da tragédia,  
Da comédia, e epopeia, significa  
Uma acção verdadeira, ou inventada.  
Deve ser uma, e só determinada  
Por um sujeito: inteira, verisimil,  
De uma justa grandeza, e portentosa,  
Dirigida em lugar, e tempo acerto,  
Que têm para a instrução, e para o gosto  
As regras de Aristóteles disposto. (Mello, 1765)

É numa arte poética espanhola ainda de inícios do século XVII – *Cisne de Apolo*, de Luys Alfonso de Carvallo – que deparamos com uma definição delimitadora do conceito de fábula (ficção fabulosa, mais precisamente), pela qual fica restringida, então sim, à categoria de género narrativo<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> *La Poética, o reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737 (cit. por Haro, 1987: 147)

<sup>4</sup> Também um outro espanhol – Luzán – mas já no século XVIII, baseando-se em Le Bossu, acaba por contemplar a aceção de fábula como género narrativo, em *La Poética...*, no libro tercero, cap. II («De la fábula en general»): «Hay tres especies de fábulas: unas se llaman racionales, que contienen algún hecho de hombres o de dioses; otras se llaman moratas o marales, porque en ellas se introducen solamente brutos con costumbres humanas, como son la mayor parte de las fábulas de Esopo; otras mixtas, donde entran las dos especies de racionales y de brutos. (...) Las mixtas y las moratas ostentan manifiestamente la ficción, pero las racionales la encubren con capa de verisimilitud. Las fábulas épicas y dramáticas son especies de fábulas racionales». Cit. por Haro, 1987: 147.

(Sendo interlocutora do diálogo que estrutura essa arte poética a personagem Lectura) Las ficciones son en dos maneras, verisimiles, y fabulosas. (...) Las ficciones fabulosas son de cosas, que ni sucedieron en aquella forma que se cuentan, ni pueden suceder formalmente, como enseña Tulio. Estas ficciones se buelven a dividir en otras dos maneras, en fabulas visibles, y corporeas, como son las de Hisopo, y las mas de los Metamorphoseos de Ovidio. A las otras podemos llamar intelectuales, o Metaphisicas, como quando se finge la persona del amor, Sobervia, humildad, o de otra virtud, vivio, ô affecto, q[ue] verdaderamente no sea persona, como fue Cupido, fortuna, occasion, y otras infinitas ficciones entre los antiguos, y aqui se reduce la costumbre de fingir la persona de un Rio, Provincia, o Ciudad, y otras desta forma. (Alfonso Carvallo, 1602: 21)<sup>5</sup>

Concretizando esta aceção de género narrativo, que aqui privilegiamos, a fábula benéfica, em Portugal, também logo no dealbar do século XVII, da iniciativa de Manuel Mendes da Vidigueira que traz a lume uma compilação de 92 fábulas, e respectivas moralidades, intitulada *Vida e Fabulas do Insigne Fabulador Grego Esopo*, cuja primeira edição de que se tem notícia é de 1603 (Évora, por Manuel da Lyra), tendo posteriormente sido várias vezes reeditada (Machado, 1966: 308). No prólogo, o compilador reatualiza, uma vez mais, o tópico do *docere cum delectatione*, sumamente invocado a propósito das fábulas – os «fingimentos» como ele lhes chama:

Os que primeiro philosopharam, pera moverem a gente ruda a ouvir sua doutrina davamilha como pirolas douradas, encuberta debayxo destes fingimentos. (...)

Aristoteles affirma (& delle o tras Sancto Thomas) que as fabulas se inventaram pera os homens fugirem dos viços, & seguirem a virtude.

Estando logo esta verdade tam fundada, quiz eu seguilla & seguir o concelho a que Horatio da a palma, f[?], Misturar o doce com o proveytoso, o doce são as fabulas, o proveitoso, suas significacões, são flor, & fruto do engenho de Esopo.

Quem for afeiçoado à fermosura da flor contentese com ler as fabulas, què quiser aproveitarse do fructo, veja so as moralidades, mas de meu parecer, lea hūas, & outras, que fabulas honestas sam passatempo sem perjuyzo, & mestra da vida humana. (Mendes da Vidigueyra, 1621: inum.)

Igualmente datando de Seiscentos, ao que se deduz pela letra e pelo presumível autor (cf. Machado, 1966: 641, 642), é uma miscelânea manuscrita, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa (Cod. 506), à qual não ficámos indiferentes por do seu

<sup>5</sup> Note-se, não obstante, que as fábulas esópicas não se cingem ao primeiro tipo, entre elas encontrando-se também ficções das outras modalidades referidas.

título constar a designação de «fábula», o que, por momentos, nos fez pensar podermos estar perante uma outra eventual compilação de tradicionais fábulas. Porém, no *Peculio, e breve compendio de Historias, humanidades, e fabulas tiradas de m[ui]tos et graves AA* – assim se intitula o manuscrito –, figura uma copiosa colecção de breves relatos e apontamentos, de natureza diversa, reflectindo o gosto barroco pelo enciclopedismo. Entre essas rubricas, encontram-se «ditos galantes e respostas sentenciosas de homens doutos», reflexões curtas sobre vícios e virtudes, curiosidades várias (naturais, históricas, medicinais, etc.), costumes de nações, mas também histórias da mitologia, descrições admiráveis e fantasiosas, como esta que diz que

Na Lybia havia povos q[ue] não tinhaõ cabeça e tinhaõ o rosto e os olhos no peito, outros os tinhaõ nos hombros. (Costa, s.d., § 542),

e, sobretudo, relatos e descrições cujos protagonistas são animais. Mas, também nestes casos, as nossas expectativas foram goradas. Mesmo se de dimensão narrativa, como a do cão que persegue o assassino do seu dono até aquele ser executado, a estas «fábulas», se assim é lícito rotulá-las, não subjaz nenhuma espécie de moralidade. Até a raposa – um dos animais mais emblemático do fabulário nacional – é objecto de anotação pela sua astúcia, mas para ficar reduzida a uma descrição de cariz zoológico (Ibid.: §27, §480)<sup>6</sup>. Se de fábulas se trata, como o título do compêndio pretende forjar, delas não resta senão a faceta inventiva e fantasiosa e, eventualmente, a incidência de seres do reino animal, por vezes, investidos de características humanas.

A fortuna das fábulas de Esopo em Portugal, no século XVII, no período anterior à influência de La Fontaine, não se esgota na dita colectânea de Manuel Mendes da Vidigueira e na provável circulação de recolhas precedentes ou de outras colectâneas de Seiscentos. É perfeitamente legítimo pensar que terá sido difundida, em território nacional, uma edição espanhola de um *Isopete* seiscentista, sobretudo se considerarmos a existência, de acordo com José Oliveira Barata, de um exemplar, sem folha de rosto, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – por nós não localizado –, tratando-se, possivelmente, como adianta o mesmo, do que Palau recenseia com o título *La vida y fabulas del Esopo; a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Aviano, y de otros sabios fabuladores* (1607) (Barata, 1979: 63). Ficando por um levantamento muito parcial, antes de fazermos recair a nossa atenção sobre D. Francisco Manuel de Melo, que elegemos, recorreremos a um outro exemplo, relevando igualmente do país vizinho. Representa esse caso mais um testemunho dos estreitos laços culturais – e não só – que uniam Portugal

<sup>6</sup> Ibid., § 27, § 480: «Raposa e sua astucia», «Da rappa se diz q[ue] p[ara] comer as Aves vorases, e suas inimigas usa desta traça, e he q[ue] se envolve m[ui]to bem em Lodo vermelho de modo que parece està morta e ensangentada, co q[ue] mais he q[ue] se estende no chaõ e se faz morta repprimindo o faro, com q[ue] enganadas as Aves a querem Comer, porem ella da sobre ellas de repente, naõ so as mata mas tambem as come. Comparasse ao Diabo, q[ue] nos atrae p[ara] nos ????».

e Espanha, e serve o nosso intuito, permitindo lançar outro conceito pertinente relacionado com a complexa teia de sentidos da palavra «fábula», que as letras seiscentistas herdaram de um já longínquo passado e cujos fios não nos atrevemos a desenlear.

Trata-se de Baltasar Gracián que, na sua obra *El Discreto* (1646) – inclusive publicada em Coimbra, por duas vezes (1647 e 1656) –, introduz «vícios y virtudes en metáfora de personas» e usa de «brutos, árboles y otras cosas inanimadas, por ficción», levando, assim, à prática, a sua teorização de *Agudeza y arte de ingenio* (1648, para a segunda versão) (Gracián, 1702: 211, 213). Por este facto Aurora Egido considera-o o «nuevo Esopo» (Egido, 1997: 47). Naquele livro, de original miscelânea de géneros formais, o leitor depara-se, num dos capítulos («realces»), precisamente, com uma «fábula», assim mesmo classificada pelo autor.

O que é de salientar é que estamos perante uma fábula mitológica: encerra, certo, uma moral (os homens não sabem ver nos outros as desditas e em si é só o que vêem) e até põe um animal em cena, pertencendo as restantes personagens à mitologia (Júpiter) ou sendo encarnações de virtudes e outras abstracções, o que por si também não é estranho: segundo Romera Navarro, o autor ter-se-á baseado, para a construção deste relato, na fábula de Esopo sobre os asnos que se dirigem a Zeus (cf. Gracián, 1997: 341-344). Entre nós, em colectâneas como a *Fénix Renascida*, encontramos também fábulas deste género, glosadas por um Jerónimo Baía ou um Jacinto Freire de Andrade, já para não falar das burlescas.

Facto aparentemente mais surpreendente, tendo em conta a concepção actual de fábula como género narrativo, é a distinção operada por Gracián entre fábula e apólogo, designação, esta última, que atribui a um outro capítulo, esse sim, em que avultam animais falantes, dos quais se destaca, como figura central, o pavão, símbolo da ostentação, da soberba e da presunção – uma figura já tradicional, mas aqui objecto de uma construção original, como o próprio Gracián faz questão de ressaltar, depois de enunciar a moralidade, ao invocar Esopo a quem Arbítrio envia uma ave para que aquele insira o seu apólogo na tradição por ele fundada:

Aplaudieron todas al Arbítrio (...) despachando una de las aves a suplicar al donosamente sábio Esopo se dignase de añadir a los antiguos este moderno y exemplar suceso (Gracián, 1997: 271).

Esta subtil diferenciação pressente-se no *Vocabulário portuguez e latino* de Bluteau, onde «apólogo» é definido de modo mais circunscrito do que «fábula» – conceito este mais abrangente e, por isso, incluindo o primeiro, de imediato identificável pelo seu cunho moralizador. Atente-se, pois, na definição de «apólogo» dada pelo dicionarista:

Especie de fabula moral, em que se introduzem animaes, arvores, & outras cousas inanimadas fallando, & dizendo cousas de que se pode tirar alguma doutrina (Bluteau, I, 1712).

Por esta mesma noção de «apólogo» ficam cobertos os quatro *Apólogos dialogais* do moralista D. Francisco Manuel de Melo, redigidos entre 1654 e 1657, mas cuja *editio princeps* data apenas de 1721.

À primeira vista, a sua estrutura dramática, a intervenção, não de animais falantes, mas de seres inanimados, como fontes, relógios, moedas ou livros-homens, bem como o cariz moralizante que é lícito reconhecer-se-lhes no retrato que reproduzem de uma época e de um espaço determinados, parecem corroborar a ideia de estarmos perante materializações literárias do género fábula, tal como hoje o definimos. Porém, a debilidade narrativa em proveito de um pendor reflexivo, muito mais profundo, que a opção dialogal propicia – e, neste caso, estamos diante de um diálogo puramente mimético, cujos traços diegéticos se limitam às narrações das personagens nas suas elocuições –, o seu enraizamento sócio-cultural vincado, a nem sempre possível redução da dimensão doutrinária a uma sentença moral o epimítio – impõem naturais reservas na apropriação desse conceito de fábula por estes textos, não obstante comungarem eles de traços típicos de tal género<sup>7</sup>.

Em parte, isto é, exceptuando o carácter narrativo neles ausente, a não ser nas histórias que os interlocutores contam, parece, pois, legítimo aplicar aos *Apólogos dialogais* o conceito de «apólogo» formulado por Bluteau; tal classificação já não os comporta (totalmente) se «apólogo» for assimilado à concepção de fábula como género narrativo forjada, hoje, pela Narratologia (Reis, 1987: 152, 153).

Desviando-se da herança esópica, D. Francisco Manuel de Melo surge, através dos *Apólogos*, como obreiro de uma original recriação híbrida, conforme ao gosto barroco, que resulta da interpenetração de um género de grande fortuna na época – o diálogo – e de um outro que aposta no elemento imaginativo («fabuloso») com intuítos morigeradores, de crítica social (ou literária) e, eventualmente, como estratégia persuasiva e pragmática. A associação do diálogo, potenciador de verosimilhança, e do artifício fabuloso e inventivo reflecte o fervilhar de um génio criativo, cuja experiência pode ser igualada à de Cervantes em *Colóquio de los perros* (1613), e denuncia uma desvalorização do rigorismo genológico, que tem como contrapartida experiências transgressoras e

---

<sup>7</sup> Dizíamos nem sempre ser possível deduzir uma moral destas obras e, de facto, um deles – «O Hospital das letras», no qual quatro livros-homens (Quevedo, Bocalino, Lipsisio e o Autor) percorrem um hospital de livros, procurando cura para os enfermos – desempenha, de forma nítida, uma função diferente. Quanto a nós, trata-se, possivelmente, e permita-se o anacronismo, de um verdadeiro «ensaio» de crítica literária portuguesa, que D. Francisco Manuel constrói num exercício de notável ecletismo estético e através do qual perpassam nomes como os de Camões, Sá de Miranda, António Ferreira, Rodrigues Lobo, o próprio D. Francisco Manuel, Sóror Violante do Céu, Lope de Vega, Cervantes, Garcilaso, Góngora, Quevedo, só para citar alguns. Também não lhe escapa, curiosamente, D. João Manuel, compilador do *Conde de Lucanor*, recolha de fábulas, tida por escrito moral e galante (Melo, 1999: 72, em «O hospital das letras»).

inovadoras, em que o período barroco foi fértil – desvalorização essa que, no entanto, desconcerta a mentalidade tendencialmente catalogadora do estudioso destas matérias.

D. Francisco Manuel de Melo não deixa de se mostrar, também ele, surpreendido pela originalidade da sua criação. No catálogo de «Libros y obras no estampadas», que o próprio elabora, inserido nas *Obras morales*, o autor acaba por incluir esses colóquios numa categoria de obras «exquisitas» ([Melo], 1664: s/p).

Certo é que os *Apólogos dialogais*, se não se compadecem com a denominação de «fábula», encerram em si uma fábula, isto é, um conteúdo didático que não é mero pretexto, e são produto da efabulação do escritor, cujo engenho divide com a criação de obras de cunho, entre outros, histórico, político ou moral, que preenchem grande parte do seu pecúlio bibliográfico. Esta distinção entre o que é efabulação e o que constitui assunto grave fá-la D. Francisco Manuel no prólogo a «O Escritório avarento», um dos seus quatro apólogos, por ocasião – como nos faz crer – de um intervalo do seu labor historiográfico, na sequência do qual dá, igualmente, conta da emergência do seu ímpeto imaginativo:

Achava-me a este tempo escrevendo, em benefício da pátria, ùa matéria grave e, por isso malencólica. Quis minha sorte que estes próprios dias me faltassem alguns documentos competentes ao sujeito da obra e, porque enquanto trabalhavam outros para ajuntá-los eu ficava ocioso (que é para mim um género de descanso muito mais sensível que o mesmo trabalho a que serve de alívio), busquei modo para, no entanto, desafogar o engenho ou devirti-lo em mais aprazível ocupação. Porque, haveis de saber, amigo, que nosso entendimento é como a teta da mulher que cria, a qual se amiúdo a não despejam de aquele humor que está produzindo, em vez de se poupar se corrompe. (Melo, 1999: 4)

O termo «apólogo», pela mão do escritor, avulta ainda num soneto, inserido em «As Segundas três musas», intitulado, precisamente, «Apólogo da Morte».

Vi eu um dia a Morte andar folgando  
Por um campo de vivos, que a não viam.  
Os velhos, sem saber o que faziam,  
A cada passo nela iam topando.

Na mocidade os moços confiando,  
Ignorantes da morte, a não temiam.  
Todos cegos, nenhuns se lhe desviam;  
Ela a todos c'o dedo os vai contando.

Então, quis disparar, e os olhos cerra:  
Tirou, e errou! Eu, vendo seus empregos  
Tão sem ordem, bradei: Tem-te homicida!

Voltou-se, e respondeu: Tal vai de guerra!  
Se vós todos andais comigo cegos,  
Que esperais que convosco ande advertida? (Melo, 1945: 97).

Com uma estrutura narrativa, podendo-se nele entrever até uma constatação de projecção pragmática (andai atentos porque a morte não escolhe idades, por exemplo), embora a leitura imediata sobreponha a representação de um estado de alma atormentado com a inelutabilidade do fim da vida, o poema é construído em torno da personificação da Morte, que também fala, coadunando-se, assim, com a definição de «apólogo» de Bluteau. Do cotejo desta composição poética e dos *Apólogos dialogais*, ressalta que o traço identificador, por excelência, deste «género» meliano é a transferência, para seres inanimados, da linguagem, o que o autor faz de forma original e criativa, num caso, sob forma de soneto, no outro, sob a de diálogo.

Mas o moralista que é D. Francisco Manuel de Melo – que também cedeu aos requintes da expressão, nomeadamente, na sua faceta de poeta barroco<sup>8</sup> – revelar-se-ia ainda ortodoxo na assimilação do legado fabulístico de Esopo e de Fedro, ao retomar duas fábulas dessa tradição: a raposa e o lobo e as lebres e as rãs. Ambas são incorporadas em duas cartas, respectivamente, na Carta VI, «A Joane Mendez de Vasconcellos, estando retirado na sua quinta de Mascote», e na Carta V, «A Francisco de Souza Coutinho, embaixador de Olanda», sob a forma versificada, insertas na quinta musa («Çanfonha de Euterpe») de «As Segundas três musas», publicadas nas suas *Obras métricas*. Uma versão em prosa da segunda, pela qual parece ter uma especial predilecção, é também reproduzida, precisamente, no apólogo dialogal «O Escritório avarento» (1655). Em «Os Relógios falantes» (1654) – outro dos *Apólogos Dialogais* – deparamos ainda com a recriação de uma terceira fábula: a do cágado e da águia.

A justificação para o recurso ao manancial fabulístico por parte do autor é dada pelo próprio, ao afirmar na «epanaphora amorosa III» do «Descobrimento da Ilha da Madeira», que:

A Infância do mudo, necessitou de fabulas, que encobrissem verdades, para serem recebidas; & ainda hoje a doença dos tempos, pede ficções, que dissimulem a saude, para que seja agradável. (Melo, 1660: 286)

Com efeito, ambas as cartas mostram um poeta de compleição melancólica, dolente e pessimista, habituado à autocontemplação, consciente das misérias do mundo e dei-

---

<sup>8</sup> Para além da sua obra que fala por si, D. Francisco Manuel chega a assumir uma preferência pelo «estilo majestoso», que diz ter cultivado (Melo, 1999: 106), em vários momentos como na exaltação de Góngora (em «O Hospital das Letras») e através de Lipsio, cuja concepção de poesia, sem negar o conteúdo, faz residir a sua essência na forma, garante da fruição.

xando transparecer uma vivência marcada pelo desengano, perante o qual apenas resta o refúgio solitário, arredado do palco da corte, que ele, como cortesão, também cruzou. Em tal retrato é iniludível o convencionalismo poético da temática, que é emblemática da poesia barroca, muito embora a realmente penosa experiência da sua vida, passada, por longos períodos de tempo, na prisão, onde terá escrito estas suas epístolas, faça crer na sinceridade do seu queixume (cf. Oliveira, 1945: 59, 60).

A carta VI revela-nos um homem fustigado pelo mal que prolifera no mundo e que, agora, como que por contágio, atingiu o amigo – mal esse que obriga à prudência e à vigilância do «mau olhar» (quintilha 4) e que explica a sua aspiração a uma vida retirada no campo. A descrença na bondade humana leva-o a preferir o convívio com as «mansas reses» (quintilha 46). É neste contexto de crítica ao estado do mundo que, fugindo à reflexão abstractizante, D. Francisco Manuel recorre ao exemplo argumentativo. A narração da história da raposa e do lobo é a particularização, neste caso, com função ilustrativa, de um enunciado geral – que Francisco Leitão Ferreira designa por sentença ou máxima moral. Na sua *Nova arte de conceitos* (parte II, 1721), na qual teoriza sobre a aplicabilidade da «fabula», «exemplo», ou «adagio» a cada indivíduo, que a deve tomar por «aviso antecipado» (Ferreira, 1721: 28-30), o autor define, deste modo, a sentença:

he hum dito universal, & absoluto, que tem por objecto as acçoens humanas, ou he huma proposição indiffinida, que contem algũ dito aprovado pelos Sabios, pertencente aos costumes. (Ferreira, 1721: 26)

Essa asserção, D. Francisco Manuel enuncia-a antes da narração – «quem chegou a um alto ponto / não quer dêle ter desconto» (quintilha 20) –, retoma-a no fim, mas, ao que nos parece, introduzindo uma leitura adicional (quintilha 28):

nos estados mais serenos,  
por levantar dois pequenos,  
abaxa o mundo dez grandes.  
(Melo, 1665: 94)

Enquanto a primeira denuncia a altivez arrogante de quem consegue sair de uma situação desfavorável ou de aperto e é incapaz de ter compaixão por quem está aflito, o epimítio acrescenta a explicação para essa atitude: o pôr-se a salvo ou a melhoria da sua situação é possível às custas e com o prejuízo de outros.

É isso que a matreirice da raposa ilustra: no fundo do poço, para onde caiu, aproveitando-se da chegada de um lobo e manipulando, astuciosa e maliciosamente, a sua arrogância e fanfarronice, a raposa consegue sair do poço num balde, graças ao contrabalanço do lobo, no outro balde, sem disfarçar o seu regozijo («a rir e a

arrebentar/de se ver tão bem subindo») e alegando, galhardamente, ser coisa natural, quando alguém sobe, outros descenderem. A força bruta sai, nesta fábula, vencida pela esperteza e perspicácia da raposa.

Quando tudo era fallante  
 diz que a raposa cahio  
 num poço de agua abundante,  
 chegou hum lobo arrogante,  
 que passava, a cazo, e a vio;  
 De huã polê, pindurava  
 (porque o poço era profundo)  
 huã corda, a qual atava  
 dous baldes; hum no alto, estava  
 n'outro a raposa no fundo.  
 Pois a bicha que era arteira  
 chama a o lobo, e diz: senhor  
 ja que eu não fuy a primeiro  
 socorrei vossa praceira,  
 que eu sey que tendes valor.  
 Ora assym, sem mais profia  
 o lobo que he fanfarraõ,  
 já no balde se metia;

elle cay, ella subia,  
 por huã mesma invençaõ.  
 Toparaõse a o prepassar,  
 e o lobo meyo caindo  
 nem lhe auzava de fallar;  
 ella a rir, e árrebentar  
 de se ver tambem subindo.  
 Em fim a o medo venceu,  
 falla o lobo, e diz: Comadre  
 isto vos mereço eu?  
 ella a zombar do sandeu;  
 nem lhe quis chamàr compadre.  
 Mas dislhe: Dum vagabundo:  
 teus queixumes não me empecem;  
 acaba já de irte ao fundo;  
 isto são couzas do mundo,  
 quando hũ sobe, os outros decem.  
 (Melo, 1665: 93, 94)

Relativamente à tradição fabulística, D. Francisco Manuel introduz, nesta sua narração, uma variante que parece servir ainda um propósito de autculpabilização. O lobo, à semelhança do poeta que, algumas quintilhas acima, se dá conta da própria culpa pelo mal que o afecta, é vítima da sua vaidade e expia, assim, a presunção de se achar valoroso. Em vez do lobo, a fábula antiga põe em cena o bode de cuja sede a raposa se aproveita para o enganar e poder subir pelas suas pernas e altos cornos<sup>9</sup>, de

<sup>9</sup> Numa das versões de Fedro, a raposa consegue sair do poço graças à barba do bode, símbolo de masculinidade mas também de vaidade, aliás sublinhada na fábula esópica, na resposta que a raposa dá ao bode: «Hé! camarade, si tu avais autant d'idées que de poils au menton, tu ne serais pas descendu avant d'avoir examiné le moyen de remonter» (Esopo, 1996: 21). Transcrevemo-las na íntegra:

Un renard étant tombé dans un puits se vit forcé d'y rester. Or un bouc pressé par la soif étant venu au même puits, paerçut le renard et lui demanda si l'eau était bonne. Le renard, faisant contre mauvaise fortune bon coeur, fit un grand éloge de l'eau, affirmant qu'elle était excellente, et il l'engagea à descendre. Le bouc descendit à l'etourdie, n'ecoutant que son désir. Quand il eut étanché sa soif, il se consulta avec le renard sur le moyen de remonter. Le renard prit la parole et dit: «J'ai un moyen, pour peu que tu désires notre salut commun. Veuillez bien appuyer tes pieds de devant contre le mur et dresser tes cornes en

onde poderia ressaltar um maior grau de inocência da vítima, não tivesse sido o bode objecto de uma diabolização ou conotado com a lascívia. A moralidade da versão de Esopo incide ainda num aspecto diferente<sup>10</sup>. Por certo, neste caso, não se terá, tão pouco, baseado D. Francisco Manuel na colectânea de Manoel Mendes da Vidigueyra, onde figura uma fábula do lobo e da raposa diversa de qualquer uma destas versões (Mendes Da Vidigueyra, 1621: 57, 57v.).

No reconto meliano e, em concreto, na imagem simbólica da subida de um balde que não ocorreria sem a descida de outro, radica a sátira acutilante às desabridas lutas das classes em ascensão que ameaçam a velha aristocracia, a que o moralista, marialva, D. Francisco Manuel de Melo, pertence.

A inserção, no poema, de uma fábula abre novas possibilidades de exploração daquele género narrativo. Ela funciona como mais um estratagema argumentativo, ao lado de vários outros exemplos e analogias e dos esquemas lógico-discursivos, todos gravitando em torno da demonstração de uma dada realidade de que o Melodino tenta convencer o seu interlocutor. É o que, de forma muito nítida, sucede na carta V, dirigida a Francisco de Sousa Coutinho. Todos os mecanismos de argumentação usados pelo poeta, nessa composição, são postos ao serviço de uma mesma asserção: só confrontando os nossos males com os dos outros, nos damos conta de que há quem esteja pior que nós. Esta «moralidade», que a fábula também exemplifica, não se concentra, por isso, numa única glosa interpretativa. Pode dizer-se que toda a composição poética

---

l'air; je remonterai par là, après quoi je te reguindrai, toi aussi». Le bouc se prête avec complaisance à sa proposition, et le renard, grimant lestement le long des jambes, des épaules et des cornes de son compagnon, se trouva à l'orifice du puits, et aussitôt s'éloigna. Comme le bouc lui reprochait de violer leurs conventions, le renard se retourna et dit: «Hé! camarade, si tu avais autant d'idées que de poils au menton, tu ne serais pas descendu avant d'avoir examiné le moyen de remonter.»

C'est ainsi que les hommes sensés ne doivent entreprendre aucune action, avant d'en avoir examiné la fin. (ibid.).

Un homme rusé n'est pas plutôt tombé dans un danger, qu'il lui vient à l'esprit de trouver son salut aux dépens d'autrui.

Comme le renard était tombé par mégarde dans un puits, et que la hauteur de la margelle le retenait prisonnier, le bouc ayant soif vint au même endroit; l'animal camus demanda si l'eau était agréable et abondante; le renard, méditant une ruse: «Descends, ami, lui dit-il; l'eau est si bonne que, dans mon plaisir, je ne peux m'en rassasier». Dans le puits sauta à l'instant l'animal à la longue barbe. Alors le renard, en sortit, en s'appuyant sur les cornes élevées du bouc, et laissa celui-ci empêché dans le cercle de la nappe d'eau. (Phèdre, 1989: 62)

<sup>10</sup> Não só a moralidade da fábula esópica e da versão meliana diverge; a que Esopo e Fedro tiram da mesma fábula também difere. O primeiro formula-a nos termos que se seguem: «C'est ainsi que les hommes sensés ne doivent entreprendre aucune action, avant d'en avoir examiné la fin» (Esopo, ibid.: 21); em Fedro, a sentença é outra, esta sim mais coetânea com a formulação de D. Francisco Manuel: «Un homme rusé n'est pas plutôt tombé dans un danger, qu'il lui vient à l'esprit de trouver son salut aux dépens d'autrui.» (Phèdre, ibid.: 62).

controla o sentido do relato fabulístico e que este é ilustração de todo o poema. Várias são as passagens que poderiam desempenhar uma função epimítica para além daquela que remata a narrativa. Interpelando o seu interlocutor, o poeta sintetiza assim a lição (quintilhas 38 e 39):

Vedes que assy padaceis,  
o que dizeis, e callais,  
desses males tão crueis?  
Quantos homẽns cuidareis  
Que vos trocáraõ seus ays.

Fes Deos o mundo pezado,  
logo o repartio, segundo  
nossas forças, nosso estado;  
cada qual vay carregado,  
e mais, quem tem mais do mundo. (Melo, *ibid.*: 91)

Poder-se-iam, entretanto, citar ainda os versos da vigésima sexta estrofe («Nesta diferença estão/esta dor daquela dor,/que um ai , dado com razão,/alivia, e, quando não/faz a queixa inda maior») ou a vigésima nona quintilha:

E se cada hum houvera  
certa informação do alheyo,  
como he certo que escolhera  
o mesmo mal que trouxera,  
E se fosse co que veyo? (*ibid.*)

Tal é o estado do mundo, onde cada um carrega o seu mal (quintilhas 27, 28). São estas circunstâncias que o poeta deplora, invocando nostálgicamente o passado glorioso e invectivando a ambição, a insolência e a desordem das coisas, que reinam no mundo. O Melodino, ainda que «desenganado, miserável, perseguido» (quintilha 45), está de tal modo consciente da propagação do mal que cala o seu grito por deixarem, os muros do cárcere, em que se acha (quintilha 22), passar os gritos dos que estão fora (quintilha 23), o que desencadeia o protesto da vigésima quarta quintilha:

Juro que fora contente,  
se neste mal tão contino,  
fora o mofino sómente;  
mas a mofina da gente  
Nem me deixa o ser mofino. (*ibid.*: 90)

Manifestamente pessimista quanto ao seu destino, por estar cativo, ainda encontra alento para encorajar o amigo, igualmente, atingido pelo mal, e dissuadi-lo de uma eventual dedução de que a solução seria deixar a «carga e o mundo» (quintilha 40). Em vez disso, D. Francisco Manuel apõe a obediência à lei, isto é, à razão que obriga a que cada um aceite a sorte que lhe coube, restando apenas tentar escapar à tormenta, intrínseca ao ser mundano – numa nova alusão crítica à corte (quintilhas 46-49).

É neste contexto argumentativo que D. Francisco Manuel de Melo recolhe, na tradição esópica, sem se limitar a traduzi-la, a fábula das lebres e das rãs (de que transcrevemos apenas o relato):

Diz que as lebres, como gente,  
hum dia, conselho houveraõ  
por não viver tristemente;  
e afogarse derepente,  
todas juntas rezolveraõ.  
Duas raãs, como sohiaõ,  
junto a o charco eraõ, pastando,  
a donde as lebres corriaõ;  
e de medo doque ouviaõ  
vaõse no charco lançando.  
Huma lebre mais ladina  
que isto viu; tevesse quedo,  
e gritou pella campina;

ten de maõ gente mofina,  
que inda há raãs, que vos tẽ medo.  
Vedes que assy padaceis,  
o que dizeis, e callais,  
desses males taõ crueis?  
Quantos homẽns cuidareis  
Que vos trocáraõ seus ays.  
Fes Deos o mundo pezado,  
logo o repartio, segundo  
nossas forças, nosso estado;  
cada qual vay carregado,  
e mais, quem tem mais do mundo.  
(ibid.: 91)

Já esta consta da compilação *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, com uma interpretação moral afim<sup>11</sup>. Com uma pequena variante, referente ao motivo da decisão das lebres – neste caso, o vento –, circularia, eventualmente, uma versão da

<sup>11</sup> Das lebres, e rans

Vendose as lebres corridas dos galgos, & espantadas de todos os animaes, assentarão por nam passar tanto sobresalto de se matarem, afogadas em hum rio, & querendo dallo a execução como corressê cõ impetu pera se arremessarẽ nagoa, e chegãdo â borda dela viram grande numero de Rans saltarẽ com medo na ribeira. Reportaramse as lebres hum pouco, & mudando o cõselho disseram, pois que vivem estas Rans avendo medo de nos, & de todos os que no lo causaõ soframos nos a vida, q[ue] ja ha outros mais acoçados, & medrosos.  
Moralidade

Bem se vee ser verdade o que diz Mercial, que ninguem he miseravel senão comparado, & a mais certa consolaçam, inda que cruel, que ha nos males, he ver outros que os padecem mayores? Por esta causa pergütandose a hum Philosopho em que [m]odo se sofreriam bem tribulações? Respondeo. Que vëdo nos-sos enemigos postos em outras mayores. (Mendes Da Vidigeyra, 1621: 34v., 35).

mesma fábula, encontrada, na Biblioteca Palatina de Viena de Áustria, num manuscrito do século XV, por Leite de Vasconcelos, que o intitula «Fabulário português»<sup>12</sup>.

Na fábula recriada pelo nosso poeta e moralista, comparativamente à da raposa e do lobo, são visíveis algumas constantes na parte introdutória. O uso da forma verbal «diz» torna indefinida a origem do relato, fruto da popularização que decerto sofreu. É de salientar, em ambos os textos referidos, o cuidado em explicitar a analogia entre o ser humano e os animais cuja experiência se revela, assim, de modo verosímil, transponível para a vida dos homens. Essa transferência decorre da capacidade da fala, que constitui, no interior da fábula, uma referência metadiscursiva, dado que se trata de um traço essencial à identificação do género (primeira quintilha de cada fábula) (carta VI: «Quando tudo era falante,/diz que a raposa caiu (...).»; carta V: Diz que as lebres, como gente, / um dia conselho houveram»). Note-se que essa capacidade linguística é, em ambos os relatos, concretizada na locução da raposa e do lobo assim como na de uma lebre. A forma inicial, que alude à dita característica, contém ainda uma notação temporal, também imprecisa mas, sugestivamente, longínqua, pela insólita atribuição da linguagem humana a seres irracionais.

A fábula das lebres e das rãs em forma versificada é bastante elíptica, sobretudo se comparada com a versão em prosa que o autor recria em «O Escritório avarento».

Diz que, lá não sei donde, se juntaram as lebres a conselho, e por todas foi assentado que se fossem lançar em ùa alagoa e se afogassem, sem ficar mais geração de tão triste gente perseguida de todo o mundo, que toma seu perigo por divertimento. Ora, indo já todas correndo, fizeram [tão] grande matinada que as ouviram as rãs que estavam junto do charco. E, como tivessem grande medo do arruído, foram-se lançando n'água, ganhando-lhe a dianteira do pricipício. Notou isto ùa das lebres, que ia diante, e parou fazendo deter as outras, a quem disse: «Senhoras, tende mão! Não nos lancemos a perder por miseráveis, pois vemos que ainda o são mais estas rãs, que tem medo de nós e a nosso respeito se precipitam». Donde digo que não há estado tão triste do mundo, que não haja outro mais triste com que aquele possa consolar-se. (Melo, 1999: 30)

<sup>12</sup> [P]om emxemplo este poeta e diz que em hũa mata jaziam muytas lebres; e hũu gram vemto daua pellas aruores, e faziam grande arroyd[o]. As lebres ouerom grande temor, e comçeçarom de fugir. E fogimdo chegarom a hũu lago d'augua omde estauam muytas rrãas; e ssemntindo as rrãas que as lebres fugiam, ouerom gram temor e comçeçarom todas de fugir e deytarom-sse na augua.

Hũa d'estas lebres, veendo fugir as rrãas ssem porquê, disse: d'estas rrãas que fogem por nada. Estemos quedas, e ajamos boa esperança e vejamos que cousa nos fez fugir.

E assy estando, viram que fogiam ssem porquê.

Per este emxemplo este doutor nos amoestra que, por nhũa gram tribulaçom que o homem aja, nom deue perder a esperança, porque a esperança he aquella que mantem o homem que e[stá] em [tr]ibulaçom: e aquell que perde a esperanla, ligeiramente sse despera. Ajmda diz que muytos homêes foram no mundo em príguo de morte, e ouerom esperança d'escaoar, e escaparom. ([Esopo], 1902, VIII: 144, 145).

Desde logo, cabe assinalar a substituição da referência temporal, nesta última, por uma alusão espacial totalmente indeterminada («lá não sei donde»). Resultante da amplificação a que é sujeita a fábula do apólogo é a exposição mais detalhada do motivo que conduziu à decisão das lebres de se afogarem. Na carta V, apenas é aduzida a sua tristeza sem que sejam expendidas as razões desse sentimento. Já na versão do apólogo, a justificação para aquela deliberação é mais amplamente explicada:

Tão triste gente perseguida de todo o mundo, que toma seu perigo por divertimento. (ibid.)

É, pois, o serem vítimas da caça que determina a resolução deste verdadeiro «suicídio colectivo», motivo este melhor desenvolvido na versão grega bem como na de Manoel Mendes, pela alusão concreta aos galgos, homens e outros animais que as perseguem. Com o ruído que provocam ao dirigirem-se, correndo, para o charco, assustam-se as rãs (duas na versão versificada) que se lançam à água, sem sequer se pronunciarem verbalmente. É, então, que uma lebre intervém, alertando para a existência de uma outra condição ainda mais penosa, que retira razão à sua decisão e serve de consolo para os seus males. Mas também neste passo se regista uma variação: na versão em prosa, é bem patente que esta lebre foi, desde início, conivente com o acordo de se afogarem – opinião que só se altera, ao deter as outras, perante a precipitação das rãs no charco, de cuja observação beneficiou por seguir na dianteira do grupo das restantes lebres; na fábula em verso, o qualificativo «ladina» («fina» na fábula de Esopo) pode fazer supor uma certa divergência de intenções entre a maioria e esta lebre em particular, parecendo ter esta visto, na reacção das rãs, um pretexto para dissuadir as companheiras de tal acto – suposição que alicerçamos ainda na substituição da primeira pessoa do plural na fábula em prosa pela forma da segunda («há rãs que vos tem medo», quintilha 37), o que pode fazer pressupor que essa lebre, desde sempre, se demarcou da posição assumida. A imagem da lebre a gritar pela campina que a fábula da carta sugere parece, igualmente, reafirmar o seu isolamento em relação ao grupo.

Mera arbitrariedade ou opção deliberada e significativa? Talvez um exame sobre o contexto – já de si ficcional – em que a fábula é inserida possa ser elucidativo.

A selecção desta história pelo Vintém, uma das quatro moedas que conversam na gaveta do escritório onde um avarento as guarda e onde, todos os dias, as conta, obedece ao mesmo intento que move, na carta, o poeta. O seu relato surge na sequência da contra-argumentação perante uma proposta de outra moeda – o Português: face aos males causados pelo dinheiro – de que são vítimas quer as moedas, quer os homens –, o Português está convicto de que deve o dinheiro tomar uma atitude que lhes ponha termo. Desaparecer do mundo afigura-se-lhe, assim, como uma solução:

Já entendi que seria propósito fugirmos do mundo e deixá-los a eles com ele e sem nós (ibid.).

Ora, enquanto na carta, a alusão suicida não passa de uma mera suposição levantada pelo poeta, que simula colocar-se no lugar do seu interlocutor, a sugestão da moeda reveste-se de maior efectividade, sendo as restantes chamadas a pronunciarem-se a respeito dessa hipótese. Mostrar como a unanimidade das lebres da fábula em prosa não é impeditiva de uma reviravolta nas intenções, suscitada pela tomada de consciência do mal dos outros (que na versão de Manoel Mendes até é colectiva<sup>13</sup>), pode, eventualmente, favorecer o fito de demover as moedas de uma hipótese assumida como possível. Numa discussão em que um se opõe, de imediato, a essa possibilidade – o caso do Vintém –, resultaria, talvez, mais eficaz demonstrar que mesmo numa situação de acordo total, como o das lebres do apólogo, a modificação do ponto de vista é possível. Seria menos convincente se uma lebre fosse, como a da carta, «ladina», lançando suspeitas de manipulação, prejudiciais ao Vintém, com o qual haveria tendência para aquela ser identificada, o que instigaria, ainda, um sentimento de desconfiança na credibilidade da sua própria postura.

Este criativo processo de introduzir uma ficção dentro de outra ficção, com características genológicas similares até – a fábula dentro do «apólogo», como assim o designa o autor – é acompanhado de um mecanismo de redundância, potenciador da argumentação, visível nas semelhanças do conteúdo diegético. O decalque é evidente: tal como as lebres se reúnem a fim de tomarem uma decisão que ponha fim à sua infelicidade, também as moedas esgrimem razões pró e contra a proposta de desaparecerem de circulação de modo a pôr cobro aos seus males e aos que inspiram nos homens. A contraposição, pelo Vintém, dos que, não possuindo o precioso metal, também «padecem mil trabalhos» (Melo, 1999: 31), e a constatação de que a condição humana ainda é pior que a sua, por tender irremediavelmente para a cobiça e a perdição, assim como a convicção de que é nos homens que se encontra a raiz dos danos, são argumentos demolidores da construção argumentativa do Português. Face à divisão gerada – de um lado o Português e o Dobrão, do outro o Vintém e o Cruzado –, este último reforça a posição do Vintém, ao emitir a moralidade do apólogo, esta sim extrapolável, neste caso, para o mundo dos humanos: os males associados ao dinheiro decorrem, não do próprio dinheiro, mas do uso que dele é feito (ibid.: 33-37). A sua invenção acaba, inclusive, depois de amplamente dissecados os seus malefícios, por ser objecto de apologia pelo Cruzado. Nesta defesa, torna-se perceptível a voz do D. Francisco Manuel de Melo, aristocrata conservador, cioso dos seus privilégios, fazendo ecoar, uma vez mais, a sua atitude discriminatória já denunciada, a propósito da fábula da raposa e do lobo, na carta VI:

---

<sup>13</sup> «(...) chegado à borda dela viram grande numero de Rans saltarê com medo na ribeira. Reportaramse as lebres hum pouco, & mudando o côselho (...)»(Mendes da Vidigueyra, 1621: 34v., 35).

o dinheiro taxa e reparte o movimento ao trato humano porque, dispondo como os poderosos soem mais e mais depressa e sejam melhor ouvidos e sumindo as vozes aos pequenos, guarda o mundo aquela ordem de que resulta sua perfeita harmonia. (ibid.: 36).

A delação das tentativas de inversão dessa «perfeita harmonia», causada pela ambição, é obsessiva no autor. Vemo-la, novamente, num outro apólogo, «Os Relógios Falantes», no qual um relógio da Cidade – o de Chagas, que ocupou temporariamente o Terreiro do Paço – e um relógio da Aldeia – o da Vila Bela –, encontrando-se na oficina de um serralheiro, fazem a invectiva do aparelho burocrático, cujos funcionários manipulam o tempo a seu favor, e dissertam acerca da hora certa para tudo, para ser ditoso e miserável, para a velhice e a morte, que as pessoas teimam em desconcertar, donde a conclusão do relógio da Aldeia, com o assentimento do da Cidade, de que «Marrocos por Marrocos, melhor é o campo que a cidade.» (Melo, 1998: 31).

[Relógio da Aldeia:] Lembra-me agora, por isso que ides dizendo, o que lhe vi suceder a um cágado com ua águia, lá em certa alagoa de minha aldeia. Veo a águia e, de repente, o levantou nas mãos, não com pequena enveja das rãs e de outros cágados que o viam ir subindo, vendo-se eles ficar tão inferiores a seu parceiro. Julgavam por grande ventura que um animal tão para pouco fosse assim sublimado à vista de seus iguais e que a mais nobre das aves, o rei dos pássaros, o levasse no colo tão honradamente. Seguimo-lo com os olhos, todos por emulação, eu só por curiosidade porque seu voo me não competia. Quando nisto, eis que vemos que, retirada a águia com sua presa sobre ãa serra, não fazia mais que levantar o triste do animal e deixá-lo cair nas pedras vivas até que, quebrando-lhe as conchas com que se defendia, deu um pequeno almoço à águia faminta e atreçoada.

[Relógio da Cidade:] A Fortuna é muito disso. Tem o costume dos Abades: engordam as galinhas muito de seu vagar, e matam primeiro a que está mais gorda. (...). Se pudera escolher a minha sorte nunca [morara] em grimpa. (...) tudo tem sua hora. (Melo, 1998: 21, 22)

Nesta versão, o alto voo, nas garras da nobre ave, que instigou a inveja nos outros animais, com evidentes similitudes na esfera social dos homens, acabou por resultar nefasta para o cágado que, à semelhança do lobo, caiu, com consequências ainda mais trágicas: ser comida por quem a levantou. Na versão de Esopo, a ambição da tartaruga é, no entanto, posta em evidência de forma mais inequívoca: nela assistimos à súplica da tartaruga perante a águia para que ela a levante – visão que diverge da apresentada por Fedro, cuja história serve para ilustrar não a ambição mas a fragilidade de um animal como a tartaruga, à qual nem a natureza lhe serve de protecção face a outros seres mais fortes. Neste caso, esses seres são a águia e a gralha, esta última induzindo a primeira a deixar cair o pobre animal escondido na carapaça para que esta se parta e o

possam devorar<sup>14</sup>. É, justamente, a versão de Fedro que vemos reproduzida em *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo* (Mendes da Vidigueyra, 1621: 29-30). Mas aquilo que poderemos considerar o promítio – na versão meliana – anunciava já que o que está em causa é, precisamente, aquela avidez que Esopo põe em destaque. O pretexto para a narração da fábula pelo relógio da Aldeia é dado pelo relógio da Cidade quando este diz:

0 ano é esta calçada longa e áspera de passar. (...) todos mais ou menos cansados, chegam ao fim do ano, ao termo e cume desta costa. Porque eu isto creio como o considero, acho cousa indigna de homem prudente, quanto mais cristão, que, só a fim de levar este passo um pouco mais descansado e ligeiro, façam os mortais tantos excessos que, querendo voar por donde basta ir andando, venham a resvalar e percipitar-se (ibid.: 21).

A moral que, entretanto, é extraída e acaba por ser mais reiterada é a de que não é a altivez (morar «em grimp») que permite escapar à hora porque «não há cousa que não tenha a sua hora no mundo», nem mesmo o «príncipe repousando nos seus colchões de brandíssima pena, guardado dos seus paramentos de finíssima grã», pois de nada lhe vale ser «Rei sábio e Emperador potente nem o mandar prender o curso do relógio» (ibid.: 22, 25). Aliás, a superior grandeza pode resultar perversa, se a Fortuna, que também entra no jogo, assim o quiser. É o que D. Francisco Manuel aduz acumulando a analogia da galinha gorda dos abades em registo sentencioso, predilectamente barroco.

<sup>14</sup> Cf. Esopo, 1996: 152: La tortue et l'aigle

Une tortue pria un aigle de lui apprendre à voler. L'aigle lui remontrant qu'elle n'était pas faite pour le vol, loin de là! elle n'en devint que plus pressante en sa prière. Alors il la prit dans ses serres, l'enleva en l'air, puis la lâcha. La tortue tomba sur des rochers et fut fracassée.

Cette fable montre que souvent, en voulant rivaliser avec d'autres, en dépit des plus sages conseils, on se fait tort à soi-même.

Cf. Phèdre, 1989: 27: L'aigle, la corneille et la tortue

Contre les puissants, personne n'est défendu par assez de remparts ; mais c'est bien autre chose quand il vient se joindre à eux un conseiller pervers, la force et la vilénie ne battent rien en brèche qui ne s'écroule.

L'aigle enleva dans les airs la tortue. Comme celle-ci avait caché son corps dans sa maison d'écaille, et qu'elle était invulnérable en s'y tenant enfermée, la corneille vint à travers les airs, et volant à côté de l'aigle, lui dit: «Certes, c'est une belle proie que tes serres ont ravie; mais si je ne te montre pas ce que tu dois faire, elle te fatiguera inutilement par sa lourdeur.» L'aigle lui ayant promis une part, elle lui conseilla de fracasser, en la lançant du haut du ciel sur un rocher, la dure enveloppe; celle-ci brisée, il pourra facilement prendre sa nourriture. Ainsi poussé, l'aigle suivit le conseil avisé de la corneille..., et en même temps il donna à sa conseillère une large part du festin. Ainsi la tortue qu'avait protégée in don de la nature, trop faible contre deux ennemis, périt d'une mort affreuse.

Moralista pelas fábulas ou pelas suas efabulações, D. Francisco Manuel, que em «Hospital de Letras» elogia o livro do Conde de Lucanor, revela-se, no domínio da ficção, um exímio inovador da tradição esópica pelo uso que dela faz e um escritor de espírito originalmente inventivo, facto que, para o leitor actual, representa, sem dúvida, um pretexto de deleite verdadeiramente «fabuloso», qualquer que seja o sentido em que a palavra possa ser entendida.

## Critérios de transcrição

No caso de transcrições retiradas de obras intermediárias, limitamo-nos a manter a transcrição adoptada pelo seu autor; quanto a transcrições que fazemos das fontes, mantemos a grafia e a pontuação, apenas desenvolvendo abreviaturas, actualizando o *s* e alterando o *v* para *u*; assinalamos a omissões de letras, inserindo-as entre parêntesis rectos, e as palavras ilegíveis com pontos de interrogação (???)

## Bibliografia

### Manuscritos

[Costa, João], *Peculio, e breve compendio de Historias, humanidades, e fabulas tiradas de m[ui]tos et graves AA*, por João da Costa

### Impressos

[Alfonso Carvallo, Luys], *Cisne De Apolo, De las Excelencias, y Dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los metodos y estylos que en sus obras deve seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que devem tener, y todo lo mas a la Poesia tocante, significado por el Cisne, ynsignia preclara de los Poetas, Por Luys Alfonso de Carvallo clerigo...* En Medina del Campo, Por Juan Godinez, de Millis, Año 1602

BARATA, José Oliveira (1979). «Introdução». In Silva, António José. *Esopaida ou vida de Esopo*. Coimbra: por ordem da Universidade, 7-93

[BLUTEAU, Rafael]. (1713). *Vocabulario Portuguez, e Latino... Autorizado com Exemplos ... Offerecido a El-Rey de Portugal, D. João V. Pelo Padre D. Raphael Bluteau ...*Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Anno de 1712, com todas as licenças necessarias: Tomo I; no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, com todas as licenças necessarias. Anno Domini M.DCC.XIII. (1713), Tomo IV

CHAMBRY, Émile (1996). «Notice sur Ésope». In Ésope. *Fables* Paris: Les Belles Lettres, IX-LIV.

- CURTO, Diogo Ramada (1988). *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Projecto Universidade Aberta.
- EGIDO, Aurora (1997). «Introducción». In Gracián, Baltasar. *El Discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 7-128.
- ÉSOPE (1996). *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- [ESOP0], (1902). «Fabulário Português». In *Revista Lusitana, Archivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal, publicada com a colaboração dos especialistas portugueses e de alguns estrangeiros por J. Leite de Vasconcelos*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand. Vol. VIII, 99-151.
- FARIA, Severim de (1624). *Discursos varios politicos*. Évora. (cit. por CURTO, Diogo Ramada (1988). *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 28).
- [FERREYRA, Francisco Leytam] (1721). *Nova arte de conceitos, que com o titulo de liçoens academicas, na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava o beneficiado Francisco Leyta Ferreyra*. II parte. Lisboa Occidental: Officina Antonio Pedrozo Garam.
- [FREIRE, Francisco J.] (1748). *Arte poética ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes tratadas com juizo critico: composta, e dedicada ao Senhor Filippe de Barros de Almeida, cavalleiro da Insigne Ordem Militar de S. João de Malta, & c., por Francisco Joseph Freire, Ulyssiponense*. Lisboa: na officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da S. Igreja de Lisboa, MDCCXLVIII (1748), com as licenças necessarias, e Privilegio Real.
- [GRACIÁN, Baltasar] (1702). *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con ejemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro, como humano, por Lorenzo Gracian...* en Amberes: en Casa de Juan Bautista Verdussen..., 1702 (Tomo II de *Obras de Lorenzo Gracian*) .
- HARO, Pedro Aullón de (1987). *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus.
- JOAQUIM, António Manuel Esteves (2001). *A Arte Poética de Francisco de Pina e Melo*. Universidade de Coimbra. (tese de mestrado policopiada).
- LOBO, Francisco Rodrigues (1991). *Corte na Aldeia*. Ed. de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- LUZÁN (1987). *La Poética, o reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737, libro tercero, cap. II, cit. por Haro, Pedro Aullón de, *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 147.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1966). *Bibliotheca Lusitana Historia*. t. IIeIII. Coimbra: Atlântida Editora.
- [MELLO, Francisco de Pina de Sá e de], *Arte Poetica de Francisco de Pina, de Sá e de Mello, Moço fidalgo da Casa de Sua Magestade Fidelissima, e Academico da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa: off. de Franc. Borges de Sousa, Anno de MDCLXV (1765), com todas lic.

- necessarias, [25]. (cit. por JOAQUIM, António Manuel Esteves (2001). *A Arte Poética de Francisco de Pina e Melo*. Universidade de Coimbra, 101-102).
- [MELO, Francisco Manuel de]. *Epanaphoras de Varia Historia Portugueza... por D. Francisco Manuel*. Lisboa: Com todas as licenças necessárias, na Officina de Henrique Valente de Oliveira..., 1660. In SERRÃO Joel (intr.) (1977). *Epanáforas de vária História Portuguesa por D. Francisco Manuel de Melo*. Lisboa: INCM.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1999). *Apólogos dialogais II*. Edição de Pedro Serra. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1998). «Os Relógios falantes». In *Apólogos Dialogais I*. Edição de Pedro Serra. Braga – Coimbra: Angelus Novus.
- [MELO, Francisco Manuel de], *Obras metricas de Don Francisco Manuel, al serenissimo Señor Infante Don Pedro*. En Leon de Francia, por Horacio Boessat, y George Remeus, MDCLXV (1665) (BPMP K-7-50).
- [MELO, Francisco Manuel de], *Segunda parte del primer tomo de las obras morales de Don Francisco Manuel*. En Roma, por el Falco Varesio, MDCLXIV (1664) (BPMP R-11-38).
- MELO, D. Francisco Manuel de (1945). *As Segundas três musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- [MENDES DA VIDIGUEYRA, Manoel], *Vida e Fabulas do Insigne Fabulador Grego Esopo De novo juntas, & traduzidas com breves applicações moraes a cada fabula. Por Manoel Mendes da Vidigueyra*, em Lisboa, Com todas as licenças necessárias, por Antonio Alvarez, Anno. 1621 (UCBG RB-33-29).
- OLIVEIRA, António Correia de A. E (1945). «Ensaio crítico». In MELO, D. Francisco Manuel de. *As Segundas três musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- PHEDRE (1989). *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro (1994). *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*. Lisboa: INIC/ INCM.
- TEIVE, Diogo de, *Regras para a educação de El-Rei D. Sebastião (Institutio Sebastiani Primi) in Epodos que contém Sentenças uteis a todos os homens ás quaes se accrescentão Regras para a boa educação de hum Príncipe. Traduzido por Francisco de Andrade. Copiado da edição de Lisboa de 1565*. Lisboa: Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1786, 134-141. (cit. por SOARES, Nair de Nazaré Castro (1994). *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*. Lisboa: INIC/ INCM, 285).
- SULEIMAN, Susan (1977). «Le récit exemplaire – parabole, fable, roman à thèse». *Poétique* 32, 468-489

Resumo: Qualquer abordagem sobre a fábula implica que se considere a multiplicidade de significados do conceito. Num dos seus sentidos (o que mais nos importa no presente artigo), concorre com a noção de «apólogo» – com a qual chega a confundir-se –, definindo-se ambos por uma vertente marcadamente moralizadora e por uma dimensão narrativa em que o elemento fantástico está presente. A obra de D. Francisco Manuel de Melo actualiza algumas das acepções do termo, seja como resultado da efabulação do autor, nos *Apólogos dialogais*, seja na recriação da tradição esópica.

Abstract: Any approach to the fable implies taking into account the multiplicity of meanings of the concept. One of its senses, which concerns us the most in this specific article, concurs with the notion of «apologue», and is often confused with it. Both are defined by means of a narrative dimension, in which the fantastic element is present, as well as by an explicit moralizing side. The work of Francisco Manuel de Melo updates some of the term's meanings, both as a result of the author's fabulation in *Apólogos Dialogais*, and of the recreation of the esopic tradition.

# Definição e uso dos termos *fábula* e *fabuloso* em textos metalinguísticos no século XVIII

João Paulo Silvestre

FCT / Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, língua portuguesa século XVIII, lexicografia.

Keywords: fable, Portuguese language-18<sup>th</sup> century, lexicography.

No final do século XVII, os textos em que se encontram descrições de povos, costumes, mitos, práticas religiosas e casos prodigiosos constituem um património volumoso, com uma continuada difusão através de folhetos volantes, relações de viagens e tratados geográficos. O interesse por esse fundo literário foi particularmente cultivado em França pelos autores dos novos dicionários em vernáculo, dedicados à informação geográfica e histórica, e mesmo em dicionários de língua que ensaiam uma configuração de tipo pré-enciclopédico.

Os termos *fábula* e *fabuloso*, além de designarem os textos de cariz moralizante filiados na tradição greco-latina de Fedro e Esopo, tornam-se frequentes nas obras que compendiam as narrativas respeitantes aos povos orientais e africanos, muito devido à obrigação de rotular as religiões não-católicas como paganismo.

O emprego destes termos e a transposição destes textos para a língua portuguesa têm representantes em Portugal desde o início do século XVIII, especialmente no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau, que na sua obra de 10 volumes reúne a mais extensa e diversificada recolha de relatos de factos classificados como *fabulosos*, até então publicada em português.

Neste trabalho, partindo de uma leitura desse *corpus* textual, pretendo apresentar excertos que ilustrem o estabelecimento do significado dos termos *fábula* e *fabuloso* na língua portuguesa, bem como de expressões e palavras com eles relacionados, como *apólogo*, *história profana*, *patranha* e *superstição*.

Os autores de dicionários históricos, geográficos, biográficos, ou mesmo dicionários de língua ensaiam projectos de condensação do saber, em que têm lugar notícias sobre as crenças e costumes dos povos não-europeus, a par de temas já tradicionais como a mitologia greco-latina e os factos narrados nos textos bíblicos. Estas sínteses eruditas atraem a atenção dos letrados urbanos e tornam-se em sucessos editoriais, e é lícito supor que teriam uma recepção muito próxima à que actualmente associaríamos ao texto científico ou a um trabalho académico.

A configuração dicionarística que muitos adoptam, abrindo caminho para a futura enciclopédia, facilita a tradução dos conteúdos para os dicionários de outras línguas românicas, transmitindo simultaneamente o fundo documental que servia de suporte informativo aos artigos destes dicionários especializados.

Uma das principais obras de finais do século XVII, que no próprio título denuncia a intenção de resumir e indexar informação dispersa em várias fontes, é a *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient, leurs histoires et traditions véritables ou fabuleuses* (1697) de Barthélemy d'Herbelot (1625-1695).

No prólogo, além de se sublinhar o aspecto da fruição da leitura dos relatos das culturas do oriente, aponta-se o valor documental dos textos fabulosos, enquanto testemunhos da *história profana*. O autor pretendeu responder ao interesse intelectual pelas narrativas dos textos do Alcorão, não necessariamente numa perspectiva marcada pela condenação das crenças.

Ceux qui font une etude particuliere de l'Histoire, observeront que l'Histoire telle que nous l'avons, en y comprenant l'Histoire sainte avec la profane, a été jusques à present defectueuse, en ce que celle ci dont nous parlons, qui en fait partie, lui manquoit. A l'égard de l'Histoire sainte, ne sçaurons-ils pas bon gré à M. Dherbelot, de leur avoir procuré la connoissance de ce que les Mahometans en croyent? car, soit que leurs Traditions soient fausses, ou qu'elles soient véritables, il est toujourns très agreable de les connoistre, & l'on peut encore en tirer de l'utilité pour disputer avec eux touchant leur Religion [...] Quant à l'Histoire profane, on peut tomber d'accord avec ceux qui y feront reflexion, que l'Histoire des plus anciens Roys de Perse [...] est remplie de beaucoup de fables. Mais, que l'on considere les premiers temps de telle Histoire que l'on voudra, je ne parle point de celle qui est renfermée dans les Saints Livres, peut-on en produire quelqu'une qui ne soit fabuleuse dans son origine? Parmi les titres de la Bibliothéque Orientale, il y en a plusieurs d'animaux terrestres & aquatiques, d'oiseaux, de plantes, de drogues, & d'animaux fabuleux, qui paroistron hors d'oeuvre à quelques uns. Mais ceux qui cherchent à s'instruire de toutes choses, en sçauront bon gré à M. Dherbelot [...] (Herbelot, 1697: prólogo).

No *Grand dictionnaire historique* de Louis Moreri, que conheceu sucessivas reedições ampliadas desde 1694, os conteúdos abarcam a *história sagrada* e a *história profana*, incluindo nesta uma síntese de «l'histoire fabuleuse des dieux & des Heros de l'Antiquité Payenne», como se lê na folha de rosto.

Os termos *fábula* e *fabuloso*, além do domínio literário, passam a classificar também domínios do conhecimento, numa avaliação que tem como padrão aferidor a indiscutível veracidade dos episódios bíblicos. O *Dictionnaire Universel* (1690) de Antoine Furetière regista no artigo FABLE três acepções que na época são comumente aceites: texto de objectivos moralizantes ou lúdicos, em que as personagens são animais ou objectos animizados; história ficcional que faz parte do texto épico ou dramático (i.e., a mitologia); sinónimo de *falsidade*.

FABLE. subst. fem. Fiction d'un entretien de deux ou de plusieurs animaux, ou de choses inanimées, d'où on tire quelque moralité ou plaisanterie. Il y a de belles moralitez dans les *Fables* d'Esopé, de Phedre, &c. [...]

FABLE, se dit aussi de la fiction qui sert de sujet aux Poèmes Epiques & Dramatiques, & aux Romans. La belle disposition de la *Fable* est aussi necessaire dans un Poème, que celle des figures dans un tableau.

FABLE, signifie aussi absolument, Fausseté. Tout ce que les Payens ont dit de leurs Dieux sont des *Fables*. l'Histoire du lyon baptisé par St. Paul, que quelques-uns attribuoient à St. Luc, est une *fable*, dit St. Hierosm. *de Script. Eccles.*

On dit proverbialement, qu'un homme est la *fable* du peuple, pour dire, qu'il est tourné en ridicule, méprisé dans toutes les compagnies ou on parle de luy. [...] (Furetière, *Dictionnaire*, s.u.).

FABULEUX, EUSE. adj. Qui est faux, inventé à plaisir. L'antiquité *fabuleuse* a bien abusé de la credulité des peuples. les mysteres des Dieux *fabuleux* des Payens ne laissoient pas de contenir quelques veritez morales (*ibidem*).

O *Vocabulario* de Rafael Bluteau apresenta uma definição em que já são consideradas as acepções estabelecidas pelos dicionaristas franceses. Para a definição do termo na língua portuguesa, o lexicógrafo tem em conta a existência da palavra *apólogo*, que no seu entender designa com mais propriedade o tipo específico de texto da tradição greco-latina. Assim, neste dicionário instituidor, *fábula* significa genericamente toda a narração inventada, em que a ficção não se aproxima da realidade, e o *apólogo* (com as personagens animais ou objectos animados) é somente uma das concretizações possíveis de entre as criações literárias fabulosas:

FABULA. Derivase do verbo Latino Fari, que quer dizer Fallar, & no seu primeyro sentido Fabula, em Latim val o mesmo, que Falla, pratica, colloquio, & cousa, em que

commümente se falla. He pois Fabula huma narração inventada, & composta, de successos, que nem são verdadeiros, nem verosimiles, mas com curiosa novidade admiraveis, como a transformação de Daphne em Lourayro, de Narcizo em flôr, &c. (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fabula)

APOLOGO. Espécie de fabula moral, em que se introduzem animaes, arvores, & outras cousas inanimadas fallando, & dizendo cousas de que se pode tirar alguma doutrina. Apologus, i. Masc. Fabula, ou fabela, ae. Fem. Cic. (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Apologo)

O artigo de Bluteau dedica à palavra *fábula* é extenso, nele confluindo informações sobre codificação literária, mitologia e temática religiosa, todas relevantes para o conhecimento da delimitação do uso do termo na língua portuguesa no início do século XVIII.

A *fábula pagã* é a designação que se aplica às diversas mitologias, mas também aos relatos atribuídos à imaginação de Homero ou Platão. De acordo com a explicação do lexicógrafo, muitas seriam inspiradas nas narrativas dos textos bíblicos, adulterando-as:

Segundo S. Agostinho, no tempo dos juizes de Israel começaraõ as fabulas do paganismo. Dos primeyros livros da Sagrada Escritura tomou a Gentilidade os fabulosos mysterios da sua Theologia. No que chama Empedocles Demonios cahidos do Ceo, se ve a ruina de Lucifer, & dos Anjos, seus sequazes. A Deosa Cibele, o mais antigo de seus Numes, & Mãy de todos os homens, em que se representa a Terra, he Adaõ, & Eva, cabeças do genero humano, & compostos de terra. O Chaos dos Phenicios, as trevas do Egypto, & o ar espirital, ao qual os antigos Poetas, & Philosophos constituirão principio, sahirão do que diz o Genesis, que a terra era vacua, & nua, que cobriaõ as trevas a face do abysmo, & que nanadava o Espirito do Senhor sobre as agoas. O Androgyno de Plataõ, aquelle homem molher, he huma corrupção do Texto de Moyses, que diz, que criara Deus o homem, Macho, & femea, & que fora formada a molher de huma costela do homem. O Jardim das Hesperidas em que guardava hum Dragaõ maçãs de ouro; he o Jardin de Eden, ou Parayso Terreal, em que havia huma maceyra, com huma Serpente enroscada nella; ou o Jardim de Alcinoo, descrito por Homero; he o Paraizo das delicias do primeyro Rey do mundo. (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fabula).

Na origem, o apólogo («Fabula, em que se fazem fallar animaes, como as de Esopo, de Phedro, &c.» (ibid.)) é directamente inspirado em passagens bíblicas, distinção esta que procura sublinhar a autenticidade inequívoca desses episódios, enquanto os demais são fantasias que os imitam:

Da Serpente, que praticou com Eva, do jumento de Balam, que fallou, da vara de Moyses transformada em Serpente, da molher de Loth convertido numa estatua de Sal, aprenderão a fazer fallar animaes, arvores, rios, & a fazer innumeraveis metamorphoses, ou transformaçõens de pedras em homens, de

corpos humanos em plantas, de ares em fontes, & rios (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fabula).

A designação de *história fabulosa*, equivalente a *história profana*, demarca os limites daquilo que pode constituir crença ou heresia. Os termos *fabula* e *fabuloso* são indistintamente aplicados para referir as narrações ficcionais que transmitem ou personificam valores morais, propondo explicações para factos ou dogmas religiosos.

A historia fabulosa, assi se chama a historia prophana dos seculos, em que conforme a opiniaõ dos Antigos, viviaõ os falsos Deoses dos Gentios, como Saturno, Jupiter, Apollo, &c. Historia fabularis. Sueton. O que he fabuloso, ou o que cheira a fabula em huma narraçãõ poetica. Fabulositas, atis. Fem. Plin. (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fabuloso).

Naõ só os mysterios da Religiã, mas tambem successos, & moralidades ficaraõ misturadas, & envoltas com as fabulas; a Secca universal, que abrazou todo o mundo, com a fabula de Phaetonte; o estudo, com que El-Rey Atlante contemplava o curso, & movimento das Estrellas com a fabula de trazer o ceo aos hombros; a especulaçãõ com que Endimion observava todas as noytes os effeytos do Planeta mais vizinho à terra, com a fabula dos seus amores com a Lua; o amor, & complacencia de nos mesmos com a fabula de Narciso; a riqueza sem juizo, com a fabula de Midas; a inconstancia da Fortuna mais alta, com a fabula, & roda de Ixion; a cobiça insaciavel, com a fabula de Tantalo; a inveja do bem alheo, com a fabula, & Abutre de Ticio; o perigo de tomar no exercicio da virtude o caminho do meyo, sem declinar aos vicios dos extremos, com a fabula de Scylla, & Charybdis; & finalmente a certeza da morte, & incerteza da vida pendente sempre de hum fio, com a fabula das Parcas (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fabula).

Não obstante estarmos em presença de um universo de referência culturalmente prestigiado e valorizado pela tradição literária, subsiste a preocupação em sublinhar incessantemente a falsidade de todas as religiões pagãs, ídolos, prodígios e rituais da gentildade que, de acordo com Bluteau, «quanto mais extravagantes são, mais acreditãõ as solidas verdades da nossa Sagrada Theologia» e «as ridiculas fabulas, que delles se contaõ, nos devem servir de motivo para dar graças a Deos, de nos ter allumiado com a doutrina do Euangelho» (Bluteau, *Supplemento* I: «Ao leitor impertinente»). A redacção destes artigos obedece às cautelas que a censura inquisitorial portuguesa impõe, recorrendo a expressões modalizantes como *fabuloso*, *patranha*, *fingiram os Poetas*, que afastam o perigo de o lexicógrafo ser acusado de propagar heresias, ainda que de forma involuntária.

Trata-se de um conjunto de marcas que por norma não ocorrem nos dicionários franceses que Bluteau usa como fonte: «fingio a Fabula, que Cadmo, e Hermiona foraõ mudados em Serpentes» (s.u. CADMO); «fingiraõ os Poetas, que fora transformado em Astro [...] foy reputado invencivel pela virtude de hum cabelo, que (pelo que dizem) lhe tinha pegado na cabeça, depois de o tirar da de Minerva» (s.u. CEPHEO); «A Fabula de Geryaõ era huma patranha da Phenicia, cuja explicação he esta» (s.u. GERYAO); «Os Authores não só Christãos, mas tambem Gentios, zombaraõ deste ridiculo, e fabuloso Deos dos Egypcios» (s.u. ANUBIS).

O termo *patranha* é frequentemente empregue para classificar as crenças de povos orientais e africanos, num período em que o reconhecimento de outras culturas traz notícias de diversas teogonias e explicações de *origine*. Nestas novas «mitologias» os deuses já não podem ser equiparados a personagens literárias confortavelmente admitidas como recursos da composição poética, e devem ser desautorizados porque constituem um obstáculo para os ideais de missionação dos católicos europeus.

PATRANHA. Conto fabuloso. Segundo Cobarruvias derivase à patribus, porque he de pays velhos contar patranhas, & assim os Latinos lhes chamão Fabulae aniles, contos de velhas. He de Quintiliano, que tambem lhes chama, Nutricularum fabulae, contos das amas aos rapazes (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

Finalmête com patranhas inventadas arremedou o Demonio os mysterios da Christandade, fomentando com a admiração dellas a necia credulidade dos povos; porque com os animos humanos mais pôde a pompa de magnificas mentiras, que a lisura de sinceras verdades (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Fábula).

Os termos *fábula* e *fabuloso* neste dicionário convertem-se em classificadores que transmitem uma apreciação acerca das proposições contidas nos textos. A presença ou ausência destas marcas denota a aceitação dos factos e a probidade dos factos narrados, deixando perceber a posição do autor – e em larga medida a da sociedade que reflecte – acerca de domínios da vivência humana e espiritual que tocam os limites entre o lícito e o condenável. Entre outros possíveis exemplos, procuro no *corpus* textual disponível os julgamentos acerca dos domínios da magia, do prodígio e da superstição. Uma vez estabelecido o significado de *fabuloso* e dos demais termos atrás referidos, a precisão dos sentidos em domínios semânticos geralmente associados será mais rigorosa.

A magia em geral e os relatos de actos de feitiçaria não são classificados como *fabulosos*, já que os princípios religiosos católicos previam a intervenção do demónio sob a forma de manifestações mágicas: existindo o demónio, existe magia e o poder daqueles que a executam mediante um pacto.

MAGIA. Os que negão a Magia, caminão para o Atheismo. Por não confessarem, que há demonios, dizem que não há Magos; & para porem em duvida a existencia de

Deos, negão tudo o que se attribue ao poder do demonio. Além das noticias que nos dá a sagrada Escritura da evocação da alma de Samuel pela Pythonissa, dos magos de Pharaó, & de Simão Mago, em gravissimos Authores se faz menção de prodigiosas obras Magicas (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

FEITICEIRO. Homem, que com Arte Diabolica, & com pacto, ou explicito, ou implicito faz couzas superiores ás forças da natureza. Contra a obstinação de certos incredulos, ou Atheos, que por não confessarem, que ha Deos no mundo, negão haja Demonios, & pelo consequente não admittem feitiços, temos temos provas, & certeza delles na razaõ, experiencia, & na sagrada Escritura (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

Os *prodígios* – humanos ou naturais – podem ser classificados como reais ou fabulosos, sujeitando-se a uma avaliação da razão. Tratando-se de um facto extraordinário, entra na esfera do *milagre*, quando atribuível a «obra sobrenatural, & superior à força dos agentes naturaes» (s.u. Milagre):

PRODÍGIO. Cousa extraordinaria, natural, ou prenatal ou sobrenatural, que parece persagio de algum bom, ou mau successo. Querem alguns que prodigio seja anti-frasi, com o qual se significão effeytos extraordinarios, dos quaes a natureza não he prodiga. Prodigio tambem se toma por milagre; em varios lugares dos Actos dos Apostolos se chamão Prodigios os milagres que os Apostolos obráraõ (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

MILÁGRE. Obra da Omnipotencia Divina, como quando se diz, a conservação do mundo he hum perpetuo milagre da Divina Providencia; ou obra sobrenatural, & superior às forças dos agentes naturaes (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

Os prodígios narrados nos textos bíblicos não são *fabulosos*, o que torna admissíveis os prodígios similares. Nos casos em que a verdade bíblica não pode ser convocada como aferidor, os prodígios justificam uma análise racional e uma releitura dos autores "graves", cujas informações antes eram repetidas acriticamente.

GIGANTE [...] Deixadas as fabulas, que há dos Gigantes, a saber, que foraõ homens de enorme grandeza, com pés, a modo de cauda de Dragaõ, que nos campos de Phlegra ajuntaraõ montes huns sobre outros para entrarem o Ceo a escala vista, que foraõ fulminados por Jupiter, & enterrados debaixo de diversos montes. Importa saber, se na realidade houve Gigantes, entendendo por este nome, homens de grandeza, & estatura muito superior á ordinaria estatura, & grandeza do corpo humano. Em primeiro lugar he certo, que houve homens de mais de seis cubitos de alto; porque no Livro 1. dos Reys, cap. 17. diz o Texto Sagrado, que tinha Goliath seis cubitos, & hum palmo de alto; & he provavel, que não foi Goliath o único homem desta extraordinaria estatura. [...] Para se dar credito a muitas relaçoens de Gigantes, as quaes se achaõ em

Autores gravísimos; seria necessário ver, & examinar bẽ o que elles viraõ. Affirma Santo Augustinho ter visto na Cidade de Utica hum dente tamanho, que delle se podiaõ fazer cem dos nossos. Segundo esta centupla proporçaõ, (se este dente era de homem) a sua cabeça havia de fazer cem das nossas, & assim das mais partes do corpo [...] Estas, & outras relaçoens de viagens, & jornadas em terras estranhas, se achaõ muito diminutas, quando curiosos investigadores da verdade se empenhaõ em averiguar as noticias (Bluteau, *Vocabulario*, s.u.).

As práticas e crenças da esfera da superstição são sempre classificadas como fabulosas, pois são definidas como «culto, não devido ao verdadeyro Deos, ou a algum Idolo, ou falso, & fabuloso Nume» (s.u. Superstição). As orações inadequadas, idolatrias, advinhações, rituais mágicos e visões são, por conseguinte, superstições, todos fabulosos porque não têm fundamento na fé católica.

As **superstições** destes povos são infinitas. **Imaginaõ** que os mortos se fazem puros espiritos, que sabem tudo, & se metem em todos os negocios, concernentes à sua familia. Chamão louva a hü passaro, que põem seus ovos no chão; he do tamanho da cotovia; & lhe tem tão grande respeyto, que pizandolhe acaso os ovos, tem por certo, que todos os filhos de quem commetteo tão grande sacrilegio, morrerãõ. Os seus Sacerdotes, que derãõ a esta **patranha** grande credito, logo vaõ buscar aos sacrilegos; & com certas palavras os absolvem, & declaraõ livres de todo o castigo, com tanto, que todo o tempo de sua vida não comaõ carne do dito passaro, & ao primeyro filho, que tiverem, lhe dem por nome o do dito passaro, a saber, Souva. Africa de Dapper. 261. (Bluteau, *Vocabulario*, s.u. Quoja).

O *Vocabulario* é redigido por um padre teatino, uma ordem criada no contexto da contra-reforma e consagrada ao combate militante contra da heterodoxia religiosa. Rafael Bluteau exerceu em Portugal o cargo de qualificador da Inquisição e não poderia admitir na sua obra menos do que era exigido às que censurava: uma postura intransigente face às heresias e cultos pagãos.

Num discurso que se pretende inequivocamente marcado por juízos de valores, as palavras *fábula* e *fabuloso* (e outros termos aproximáveis) são constantemente invocadas como estratégia de destituição de racionalidade, remetendo para um universo fantasiado as religiões e as práticas culturais de outros povos.

## Bibliografia

- BLUTEAU, Rafael (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino* [...]. Tomos I e II. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712; tomos III e IV: Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713; tomo V: Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1716; tomos VI e VII: Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720; tomo VIII: Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1721; suplemento I: Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727; suplemento II: Lisboa, Na Patriarcal Officina da Musica, 1728.
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionaire Universel, Contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences & des Arts* [...]. La Haye & Rotterdam: Arnout & Reinier Leers.
- HERBELOT, Barthélemy d' (1697). *Bibliotheque orientale, ou dictionaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient, leurs histoires et traditions veritables ou fabuleuses*. Paris: Compagnie des libraires.
- MORERI, Louis (1699). *Le grand dictionaire historique ou le mélange de l'histoire sacrée et profane* [...]. Paris, Jean-Baptiste Coignard. (1ª edição: Lyon: Iean Girin & Barthelemy Riviere, 1674).

Resumo: Os textos metalinguísticos do século XVIII testemunham o uso das palavras *fábula* e *fabuloso* na língua portuguesa, em contextos que não se limitam à reflexão sobre os géneros literários. Nos textos que descrevem costumes, mitos, práticas religiosas e casos prodigiosos, a classificação do discurso como *fabuloso* pode transmitir julgamentos de valor motivados pela reacção à heterodoxia.

Abstract: 18th-century metalinguistic texts illustrate the usage of the words *fable* and *fabulous* in contexts not pertaining to the reflection on literary genres. In texts describing customs, myths, religious practice and wondrous events, classifying any discourse as *fabulous* could convey judgements of value justified by a reaction in opposition to heterodoxy.



# As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

**Palavras-chave:** literatura infantil contemporânea; fábula, bestiário, animal, narrativa, literatura tradicional.

**Keywords:** contemporary children's literature; fable; bestiary; animal, narrative, traditional literature.

A produção literária de recepção infantil tem permitido, através da recuperação, adaptação e recriação, manter vivos (e lidos) vários géneros e temas da literatura tradicional de transmissão oral e escrita. Este estudo pretende proceder a uma reflexão sobre a possibilidade de leitura de obras contemporâneas à luz do género fabulístico, articulando-o ainda com o conto de animais e os bestiários.

A fábula é um género que, apesar de muito antigo, continua a revelar-se de grande importância na literatura infantil contemporânea. As fábulas são histórias breves onde intervêm animais para ilustrar experiências e vivências próprias dos seres humanos. Originalmente, tanto podiam ser composições em prosa como em verso cuja particularidade consistia também numa dupla funcionalidade, a de divertir e instruir ao mesmo tempo. De acordo com Garcia Barreto, organizador do *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, a fábula consiste numa «narrativa inicialmente composta em verso, mas depois também em prosa, originária do Oriente, tendo por protagonistas animais, mas aludindo a realidades e situações humanas» (Barreto, 2002: 187).

No domínio restrito da literatura infantil, a fábula é considerada como um tipo de texto específico pertencente ao domínio da literatura tradicional, a par de outros, como o mito ou a lenda. Isabel Schon e Sarah Corona Berkin definem fábula como a designação atribuída à

narración sobre animales com objetivo didáctico. La narración busca prevenirmos para que no actuemos de una forma que según esta, sería perjudicial para nosotros. La brevedad del cuento, las características limitadas de los pocos personajes, el conflicto claro e inmediato y el estilo directo, favorecen el mensaje y la moraleja. La concentración temática y la unilateralidad de los personajes hacen de la fábula una herramienta pedagógica muy usual (Schon e Berkin, 1996: 61 e 62)

Trata-se de textos que, não sendo particulares de um determinado país ou região específica, se considera pertencerem ao folclore primitivo. Surgem alusões a este tipo de texto entre as obras literárias mais antigas do mundo, o que revela bem a sua persistência em termos culturais e literários.

No *Diccionario de termos literarios*, a fábula surge definida como uma

narración breve, en prosa ou en verso, protagonizada por animais, e, ás veces, por seres inanimados, da que se desprende unha lección moral, normalmente condensada na conclusión. Diferénciase do conto popular pola sua finalidade pedagógica e por se transmitir de forma escrita, ainda que a fronteira que a separa do apólogo, do *exemplum* medieval e de certos contos populares é bastante imprecisa (Tarrío Varela *et alii*, 1998: 359).

Isabelle Jan<sup>1</sup> atribui à fábula uma capacidade de disfarce que lhe permite tratar de questões pertinentes do homem através do exemplo animal.

Na cultura ocidental, é a Esopo (século VI a. C.) que é atribuída a «recriação» do género, inspirada nessas narrativas ancestrais orientais. Posteriormente, já no século I d. C., Fedro actualiza os contornos formais do género que, pela mão de La Fontaine (1621-1695), conhece, na época moderna, um sucesso marcante.

No caso português, são conhecidas algumas edições de fábulas destinadas ao público infantil. Em 1885, Henrique O'Neill, Visconde de Santa Mónica, publica *Fabulário*, dedicado ao Príncipe D. Carlos, um conjunto de 366 fábulas em verso das mais variadas origens, entre as quais se destacam Pilpay, Lokman, Esopo, Babrius, Fedro, La Fontaine, Lessing e Yriarte. Uma selecção das fábulas de O'Neill foi publicada em finais de 2004, por Glória Bastos, com ilustrações de Geraldo Valério. Trata-se de uma colectânea que revela, em simultâneo, uma fidelidade aos textos fabulísticos clássicos, assim como um conjunto de características peculiares que permitem distinguir o autor de outros fabulistas. É o caso, por exemplo, da criação de textos originais, inspi-

---

<sup>1</sup> Confrontar com: «Dans l'art cependant, l'animal reste figuré de manière froide, stylisée, et sert de prétexte à des jeux intellectuels. D'où la tradition de la fable occidentale; la fable, c'est-à-dire le pur déguisement qui permet de passer en revue toutes les situations de la vie humaine et leurs conséquences, possibilité illimitée d'exercer l'esprit critique, domaine réservé de la satire» (Jan, 1977: 99).

rados em episódios conhecidos do autor, onde, sob a forma da fábula, nos revela um olhar particularmente atento e crítico sobre a sociedade e a época em que viveu.

Já em 1837 tinha vindo a público um livro curioso, *Fabulista da Mocidade ou Fábulas d'Esopo, LaFontaine, Florian, Stassart, Lemonier, Iriarte, Samaniego, et./destinadas para a educação e recreio da mocidade/traduzidas por Tristão da Cunha Portugal*, que inclui 85 fábulas em prosa dos autores referidos, além de algumas ilustrações. Curiosamente, já Fernão Lopes incluíra na *Crónica de D. João I* a fábula *A Raposa e o Lobo* e Sá de Miranda inclui uma narração da fábula *O rato da cidade e o da aldeia* numa carta ao seu irmão Mem de Sá, governador do Brasil. D. Francisco Manuel de Melo também inclui fábulas nas suas *Cartas Familiares* (1664), como é o caso de *As Lebres e as Rãs* e *O Lobo e a Raposa* na carta V a Sousa Coutinho e na carta VI a Mendes Vasconcelos, respectivamente.

Também no século XVIII, e por influência francesa, a fábula tinha sido cultivada por vários escritores, dos quais se destacam os casos mais conhecidos de Filinto Elísio e da Marquesa de Alorna. Contemporânea é a edição das *Fábulas* de Bocage (que conhece em 2005 nova edição actualizada), que tinha como destinatário preferencial o público mais jovem e que incluía ilustrações de Julião Machado.

Mais tarde, também João de Deus inclui em *Campo de Flores* (1895) um capítulo contendo oito fábulas em verso destinadas às crianças. Em 1930, Carlos Frederico publica *Fábulas de Esopo*, uma colectânea de vinte fábulas contadas às crianças, que encerram sempre com a expressão da moralidade no último parágrafo. A publicação, da Livraria Lello (Porto), inclui, ainda, ilustrações a cores e a preto e branco da autoria de Raquel Roque Gameiro e distingue-se graficamente pelo pequeno formato. Adolfo Simões Müller publica, em 1955, *O Livro das Fábulas*, uma colectânea de fábulas em verso e, mais recentemente, em 1978, Ricardo Alberty edita *Fábulas que ninguém me contou*. Já em 2003, António Torrado reedita alguns textos seus sob a forma de uma colectânea que intitula *Histórias de Animais e Outras que tais*, sendo, igualmente, responsável pela edição de versões actualizadas de várias fábulas universais em antologias, o que revela um fascínio considerável, mesmo actualmente, por este género literário muito antigo.

Glória Bastos destaca as histórias de animais como uma das vertentes mais produtivas da literatura de fantasia para a infância: «com personagens que encarnam simultaneamente características humanas e qualidades próprias à sua condição de animal, as histórias de animais falantes suscitam forte adesão dos leitores mais novos» (Bastos, 1999: 124) e Isabelle Jan afirma mesmo que «l'essentiel de la littérature enfantine se réfugie aujourd'hui dans le roman de bêtes, parece que tout y est possible. Tout, y compris l'incompréhensible; tout, y compris l'essence même de la littérature sous sa forme la plus primitive: l'épopée» (Jan, 1977: 106). Unânime parece ser, contudo, a ideia de que os animais, desde muito cedo, invadiram o repertório literário, oral e escrito, des-

tinado à infância. Mais modernamente, considera-se, ainda, que *O Livro da Selva*, de Rudyard Kipling, terá marcado definitivamente o tratamento da temática animal, conferindo-lhe uma perspectiva distinta do olhar mais tradicional.

Mesmo fora do âmbito mais restrito da fábula, os animais têm sido, e não exclusivamente no domínio da literatura infantil, um dos temas literários alvo de tratamento mais recorrente e sistemático, destacando-se, pela sua simbologia, determinadas espécies, como é o caso da raposa, do rato ou do leão. A assiduidade da temática animal decorre, em certa medida, dos próprios textos bíblicos, especialmente determinados fragmentos, que contribuem com temas, modelos formais e estilo para a constituição de uma «retórica» dos bestiários, até porque são muitas as alusões que lhe são feitas, nomeadamente ao Livro de Job, aos Salmos<sup>2</sup>, ao Livro do profeta Daniel e ao Apocalipse.

Os «bestiários»<sup>3</sup> são obras pertencentes ao domínio da literatura místico-alegórica,

constituídas por una serie de capítulos, cada uno dedicado a un ser, real o fantástico, en el que a una primera parte de carácter descriptivo se contraponía otra que evidenciaba las analogías simbólicas que el aspecto físico o el comportamiento de los animales examinados tenía con un precepto religioso o moral (Izzi, 1996: 6).

---

<sup>2</sup> O exemplo mais conhecido é o do Salmo 104, onde o louvor a Deus é realizado com base numa extensa enumeração de animais e de algumas das suas características, constituindo, desta forma, um bestiário «embrionário».

<sup>3</sup> Ver também: «Mesmo sendo os bestiários pouco conhecidos atualmente, eles exerceram profunda influência na história da cultura ocidental: na iconografia religiosa e profana, no imaginário popular, na heráldica, na arte moderna, na literatura; até em várias expressões e locuções da linguagem atual encontramos alusões e referências aos bestiários. Mas é nas catedrais medievais que eles aparecem, digamos, “ao vivo”: do alto de seus capitéis e das famosas *gargouilles* – as gárgulas de Notre Dame de Paris, por exemplo – dragões e monstros com suas grimças enigmáticas petrificadas não cessam de olhar o desfile de romeiros devotos e turistas céticos, geração após geração, desde o século XII» (Woensel, 2001: 20).

Gabriel Bianciotto define os bestiários como sùmulas do saber relativo aos animais acumulado durante muito tempo. Para este estudioso dos bestiários medievais, estes possuem claramente uma função didática, funcionando as descrições dos animais como um conjunto muito amplo de significações simbólicas utilizadas para que o homem compreenda o seu destino e a grandeza do poder divino, na esteira da obra fundadora do género, o *Physiologus*. Assim, e apesar de, na aparência, o bestiário revelar semelhanças com obras de ciência natural, este texto tem de ser entendido como «une synthèse, certes sommaire, de la connaissance qu'Antiquité et Moyen Age ont eue du monde animal, ou plutôt de la manière dont ils ont perçu sa place et sa fonction dans l'univers» (Bianciotto, 1995 : 9). Para chamar a atenção para a actualidade deste tipo de publicações, veja-se a publicação, no México do *Animalario Universal del Profesor Revillo Fabuloso Almanaque de la Fauna Mundial* (2003), por Miguel Murugarren (textos) e Javier Sáez Castán (ilustrações). Trata-se, na opinião de Marcela Carranza, de uma obra que joga claramente com os seus lectores e com as suas expectativas daquilo que é realidade e ficção. Esta autora chama a atenção para o recurso à «estrategia borgeana de proponer notas ficticias como si fueran verdaderas, algo parecido encontramos aquí donde todo el libro (paratexto, texto, ilustraciones, formato, encuadernación...) está destinado a desorientarnos (humoristicamente respecto a los limites entre el mundo real y la ficción» (Carranza, 2004).

Maurice Van Woensel afirma mesmo que o livro mais lido e copiado durante a Idade Média, depois da Bíblia, foi exactamente o texto que deu origem à tradição dos bestiários, conhecido por *Physiologus* [Naturalista], o que corresponde ao pseudónimo escolhido pelo autor, que não o assinou. A obra consiste num «tratado catequético, mas pretensamente científico»<sup>4</sup>, que descreve uma série de animais e destaca o simbolismo, natural e sobrenatural, de cada um» (Woensel, 2001: 15). Trata-se, sobretudo, de textos que visavam, em primeiro lugar, passar ao leitor uma mensagem clara quanto ao comportamento a adoptar, socorrendo-se, para tal, das mais diversas analogias com animais conhecidos e com seres fabulosos cuja existência era tida como real, como é o caso do unicórnio, do dragão ou da sereia, entre outros. O facto de os animais inspirarem um sentimento misto de medo e de admiração, ligado ao seu cariz misterioso, facilitava a sua conotação enquanto símbolos de uma realidade sobrenatural:

na cosmovisão cristã, incontestada durante tantos séculos, cada animal e cada planta, os rios e o relâmpago, a floresta e o arco-íris eram um livro aberto, eram *figuras* de outra realidade, sobrenatural e eterna. Tudo que Deus criou tinha um sentido profundo e os clérigos se empenhavam na descoberta do significado de cada coisa ou ser criado. (ibid.: 15)

Os bestiários são, pois, a leitura «oficial», porque «religiosa» e autorizada, da Natureza e das suas manifestações mais comuns ou mais insólitas. O reforço do carácter didáctico destas edições reside na opção por um estilo marcado por redundâncias várias, de cariz temático e formal, pela repetição exaustiva de termos, estruturas, conselhos e exortações e pela alusão frequente e reiterada às mesmas citações e fontes.

A interpretação dos animais e do seu comportamento é vista por Maurice Van Woensel como resultado do desconhecimento e do medo que inspiravam nos homens e nas culturas:

o animal selvagem não impressiona mais nossa gente assim como em tempos pouco remotos quando certas feras eram tidas, no âmbito da cosmovisão maniqueísta daquela época por ameaçadores agentes do Mal, e como tais povoavam o imaginário e a arte dos povos primitivos. (ibid.: 187).

Os próprios animais conhecidos do homem, pela sua extraordinária variedade e quantidade, além de serem conotados com várias simbologias, são alvo de tratamento frequente no universo artístico e literário, percorrendo diferentes escolas e tendências. Os animais fantásticos, que também acabam por dar origem aos monstros, resultam, muitas vezes, da composição dos animais conhecidos ou da estranheza e do desconhecimento destes. Um extensíssimo bestiário persiste, povoado pelos mais diversos animais, verdadeiros e fantásticos, desde o texto bíblico aos textos literários mais recen-

---

<sup>4</sup> Daí a opção pelo pseudónimo já referido e explicado.

tes, alvo de recriações e reapropriações constantes, trabalhando a relação ambígua do homem com o animal.

João Paulo Aparício e Paula Pelúcia vão ainda mais longe no levantamento das fontes que deram, mais tarde, origem aos bestiários e citam as seguintes figuras: «este conjunto de conhecimentos foi herdeiro dos estudos clássicos de Ctésias, Aristóteles, Plínio o Velho, Élio, Solino, Opiano, e de alguns Padres da Igreja como Papias, São Justino, São Teófilo, Orígenes, São Dionísio, São Basílio, Arbónio, Santo Agostinho, Santo Ambrósio» (Aparício e Pelúcia, 2002: 223). Lugar de destaque acabarão por ter as obras que permitem a vulgarização deste tipo de conhecimentos, como é o caso dos bestiários, lapidários<sup>5</sup>, lucidários, volucrários, ofidários, ictuários e herbários. Sobre estas obras, aparentemente tão distintas, estes autores referem que, apesar da especificidade de cada um dos géneros, elas

se complementam e entrecruzam, assumindo, no entanto, um claro cunho de especialização. Desde os bestiários, que tratam dos animais que se locomovem em terra, aos herbários dedicados ao mundo vegetal, passando pelos ictuários, relativos aos peixes, os lapidários aos minerais, os ofidários aos répteis, bem como os volucrários às aves. São obras intensas de simbolismo e de descrições físicas apuradas dos elementos em causa. (Aparício e Pelúcia, 2002: 224)

Os bestiários, por exemplo, apontavam claramente essa leitura simbólica, uma vez que a Natureza e os animais, em concreto, interessavam não pela realidade que transmitiam, mas pelo que metaforicamente significavam, sendo frequentes as interpretações simbólicas dos mesmos, com claras intenções moralizantes, uma vez que está sempre presente a dualidade Bem *versus* Mal. É por isso que estas obras se tornaram fontes literárias recorrentes, na construção da tradição dos repertórios de símbolos, utilizados ao longo de séculos, nas mais diversas artes e não só. João Paulo Aparício e Paula Pelúcia, a propósito da simbologia das formas animais, referem que

através das formas simbólicas os animais protagonizavam vícios ou virtudes, materializavam atributos humanos, permitindo, assim, tornar concretos os conceitos abstractos, e representá-los iconograficamente. Podiam ser usados como alegorias na pintura, na criação de emblemas, na execução de armas e brasões. Símbolos que, aos poucos, se tornavam legíveis para um imenso universo de analfabetos, ao mesmo tempo que escondiam conceitos que o vulgo não entenderia. (ibid.: 229)

---

<sup>5</sup> Nos lapidários, as «pedras, e não só as preciosas, são objecto privilegiado de leitura onde se entrelaçam a astronomia, a alquimia, a magia, a psicologia e onde os sonhos e as paixões se conjugam com imaginadas virtudes curativas» (Cristóvão, 2002: 195).

A fábula transporta, pois, para o universo literário este tipo de simbologias, permitindo a alegorização de vícios e virtudes, assim como de comportamentos humanos mais ou menos tipificados, permitindo a um vasto leque de leitores e ouvintes a compreensão da realidade e a reflexão sobre a interacção na sociedade.

Directamente relacionada com a temática animal está a questão da monstruosidade. Esta, nas suas mais diversas formas, é um dos assuntos mais antigos e mais reiterados da história da Humanidade e da sua cultura e encontra-se representado em diversas manifestações artísticas, como a pintura, a escultura, a arquitectura e o cinema.

Os monstros, desde há séculos, asseguram ao Homem uma estabilidade que, ao contrário do que poderia pensar-se, resulta da demarcação das fronteiras da sua própria humanidade. Estes são frequentemente encarados pelos pensadores como uma criação humana, representando (simbolizando), de alguma forma, a violação das leis, o perigo, a ameaça, o irracional e o não dominável, sendo o monstro, por isso, uma projecção fantástica de todos e cada um destes conceitos, acalmando as angústias que dominam os homens. Assim, sabe-se que os monstros sempre inspiraram um intenso fascínio à espécie humana, que vê neles uma baliza dos seus limites, na medida em que permitem ao homem aceitar e confiar na sua normalidade. Os simbolismos do monstro são os mais variados e, em alguns casos, podem ser mesmo contraditórios entre si.

Os monstros encarnam, pois, receios e desejos e são sempre lugar para a reflexão dos limites do «normal», para o questionamento do lugar do Homem num Universo desconhecido, repleto de bestas medonhas. Transferidos para os seres monstruosos, os medos do indivíduo ou da colectividade objectivizam-se, tornam-se «reais» e podem ser combatidos e vencidos por força da inteligência e da astúcia, quando não da força. Deste modo, o Homem reivindica também o seu lugar de primazia no mundo, afirmando a superioridade da sua espécie e aquilo que a define como tal, numa posição que, nos dias de hoje, já é alvo de inúmeras críticas.

Os monstros dos livros para a infância são, no fim de contas, os nossos monstros do quotidiano, numa tradição cultural longínqua que se habituou a associar a estes fenómenos os obstáculos e as dificuldades que o herói tem de enfrentar e vencer na sua demanda de glória e de imortalidade. Estes monstros têm em comum o facto de se afirmarem como elementos excessivos, ultrapassando, quase todos, pela abundância, os limites dos seres, nas dimensões, na ferocidade e nas actividades que desenvolvem.

O convívio assíduo com o monstruoso, como também parece ser o promovido por estes textos, tem, todavia, consequências irreversíveis na sua manutenção, porque torna o monstro familiar, próximo e, em alguns casos, até risível. Daí as insistências repetidas dos vários narradores na sua descrição e no reforço da sua credibilidade monstruosa. Como cada vez parece ser mais difícil assustar os homens, até porque a realidade tende a ultrapassar a ficção, assistimos a uma reelaboração constante das tipologias do

monstruoso que, apesar das reciclagens e adaptações sucessivas, mantêm, no essencial, as suas características.

No universo da literatura infanto-juvenil, o monstruoso<sup>6</sup> é retratado de diferentes formas e com objectivos também diversificados. A importância destas figuras nas várias narrativas é variável, assim como a sua funcionalidade, desempenhando vários papéis, como adjuvantes ou oponentes, ao lado do Bem ou do Mal, sem esquecer a sua visão cômica.

As «câmaras das maravilhas», colecções de espécies animais estranhas, insólitas e monstruosas, onde se encontravam reproduzidos todos os monstros da Natureza, também eram forma de «dar ao indivíduo a certeza da sua localização, a consciência dos seus limites e dos limites do mundo que o circundava» (Finazzi-Agró, 1998: 84), funcionando, sobretudo, como elementos que transmitiam segurança ao Homem acerca da sua humanidade e normalidade, uma vez que actuavam na definição das fronteiras da própria espécie pelo contraste que estabelecem com o «outro» e o «diferente», geralmente também «distante». Ieda Tucherman constata que «nunca fomos tão frequentados por estas categorias: vivemos hoje uma prodigiosa proliferação de monstros que nos surgem em todos os lugares: do cinema, das histórias em quadrinhos, das exposições de artes plásticas, dos brinquedos e *videogames*, etc. (...) Vivemos uma espécie de banalização da monstruosidade» (Tucherman, 2004: 97).

Num conto infantil de António Torrado intitulado *O Veado Florido* (1972), surge uma curiosa referência a uma personagem possuidora de uma verdadeira «câmara de maravilhas», onde se incluíam diversos animais fantásticos, que abria aos curiosos:

Nessa terra havia um senhor muito rico. Tão rico ele era que possuía nos jardins do seu palácio uma colecção singular de animais nunca vistos. Os amigos e as visitas desse senhor rico embasbacavam-se diante das jaulas doiradas, que encerravam animais fantásticos, ali colocados para que as visitas e os amigos do senhor muito rico abrissem a boca e ficassem sem fala, cheios de espanto. E não era razão para menos. Havia crocodilos emplumados, cavalos azuis, borboletas gigantes, serpentes luminosas, girafas listadas, cisnes transparentes... (Torrado, 1972)

Veja-se, neste caso, como é o adjectivo que atribui aos animais as características fantásticas, seguindo algumas estratégias habituais na construção da «monstruosidade»: aumento e adição, além de modificações específicas em espécies determinadas, como é o caso da cor. Além disso, a narrativa em questão, além de promover a ideia da

---

<sup>6</sup> Para além de *Os Animais Fantásticos*, de José Jorge Letria e André Letria (que trataremos mais adiante), vejam-se ainda os casos de: «O Monstro», in *Seis histórias às avessas* de Luísa Ducla Soares, Livraria Civilização Editora, 2003; *O Dragão* de Luísa Ducla Soares, Livraria Civilização Editora, 2002; *Sua Majestade, o Príncipe* de Bruno Santos (ilustrações de Júlio Vanzeler), Dom Quixote, 2004, entre outros.

liberdade das espécies e a sua vida em espaço natural, recria um «bestiário» imaginário específico, associando realidade e maravilhoso.

Jorge Sousa Braga, organizador de uma antologia de textos poéticos subordinada à temática animal publicada muito recentemente, afirma que a história conjunta de Homens e animais «é uma história de fascínio e de repulsa, de extermínio e de amor» (Braga, 2005: 7). Inscreve mesmo a sua publicação, intitulada *Animal Animal – um bestiário poético*, na tradição dos bestiários medievais, muitos fantásticos, numa tentativa de recuperação de uma primitiva linguagem mágica universal entre os homens e os animais, que possibilitava a transformação de uns nos outros e vice-versa.

Os bestiários destinados aos leitores mais novos são mais comuns do que à primeira vista se poderia pensar. A colectânea de textos poéticos infantil intitulada *Bichos na palma da mão* (2003), de Maria Gracinda Coelho de Sousa, apresenta-se, do ponto de vista da concepção, como um breve «bestiário» afectivo de pequenos seres que as crianças conotam positivamente, os tais que cabem na palma da mão. Essa afectividade é, ainda, potenciada no subtítulo da publicação, «animais da nossa estimação» – oposição aos habituais «animais de estimação», num claro jogo de sentidos com o facto de a opção da autora não ter recaído sobre animais domésticos, centrando a sua atenção predominantemente em insectos. Neste caso, o olhar da autora concede especial atenção aos animais de reduzidas dimensões<sup>7</sup>, frequentemente esquecidos, mas exercendo particular fascínio junto das crianças, fruto da curiosidade que despertam, das formas estranhas ou diferentes que apresentam e do tratamento ficcional de que são alvo, inscrevendo-os no imaginário infantil com contornos muito sedutores.

As onze composições em verso retomam algumas das ideias-chave sobre as espécies em questão, quase todas facilmente identificáveis pelos destinatários preferenciais do livro. Contam, ainda, pequenas histórias, algumas recriando versões particulares de contos tradicionais, como é o caso do da cigarra e da formiga. Além disso, são visíveis inúmeros apelos e advertências ao leitor para que respeite o lugar de cada um dos seres na Natureza, compreenda a sua função particular, seguindo uma filosofia segundo a qual o conhecimento dos animais resulta na sua protecção. Os textos de *Bichos na Palma da Mão* apelam à defesa de alguns valores ecológicos essenciais, ao mesmo tempo que motivam a criança para a descoberta da Natureza e da multiplicidade dos seres que a povoam, promovendo o diálogo, incentivando a um olhar aprofundado e atento e incentivando o uso pleno dos sentidos.

---

<sup>7</sup> Estas espécies animais de tamanho reduzido, como é o caso da formiga ou do caracol, surgem com frequência elevada no domínio da literatura infantil, tanto em textos narrativos como poéticos. Trata-se, em muitos casos, de revisitações partindo de um ponto de vista próximo do infantil, conotado com uma espécie de olhar inaugural, surpreendido e cativado pela diversidade da Natureza mesmo nas suas formas mais pequenas.

Assim, a temática central da colectânea reside no apelo ao respeito pela especificidade de cada uma das espécies seleccionadas e pelo seu papel no ciclo/rede/teia da vida. A ênfase é colocada, como foi dito, em animais muito pequenos, todos eles conhecidos e próximos, com especial incidência para os insectos como o pirilampo, a libelinha, a joaninha ou o gafanhoto. Alguns textos, contudo, apostam na explicitação de normas e regras de conduta da criança face à Natureza e revelam-se mesmo um pouco longos, reforçando e repetindo ideias próximas. São, todavia, marcados pela exploração de recursos sonoros, como é o caso da rima, das aliteraões e das onomatopeias, ainda que a métrica e o ritmo sejam desiguais.

Mais recentemente, foi também publicado o álbum *Animais Fantásticos* (2004) de José Jorge Letria e André Letria. Este «bestiário» de animais fantásticos, verdadeiros e maravilhosos, corresponde à recuperação de um património cultural que tem preenchido o imaginário de várias culturas e mitologias ao longo dos séculos. Trata-se, no fim de contas, de aproximar os jovens leitores de hoje, pela magia do texto poético e das ilustrações<sup>8</sup> de grandes dimensões e visualismo reforçado, de um conjunto de seres reconhecíveis e inesquecíveis, habitantes assíduos de textos e documentos contemporâneos. É o caso do Basilisco, espécie fantástica híbrida resultante da mistura de um galo e de uma serpente ou do Dragão, referência recorrente dos contos de fadas. Também são alvo de tratamento figuras mitológicas como o Pégaso, o Minotauro ou a Hidra. Os textos, escritos na primeira pessoa, apresentam uma breve biografia do animal, aproximando-o dos leitores através da activação da memória intertextual e cultural. O não reconhecimento por parte dos destinatários da espécie em causa não é impeditivo da fruição do texto que a contextualiza e promove, ainda, a leitura dos hipotextos que são aludidos. A opção pela narrativa em verso reforça, igualmente, os elementos sonoros presentes na rima e no ritmo. Apontamentos cómicos pontuam as várias composições poéticas, aligeirando a seriedade das temáticas trabalhadas e aproximando-se do estilo de José Jorge Letria, como, por exemplo, no caso do ciclope: «e este olho que eu tenho/não é fruto de engenhosa fantasia,/nem sequer assunto de estudo/para os médicos de oftalmologia» (Letria 2004). Sistemática é a alusão ao facto de os seres referidos pertencerem ao domínio da ficção, apresentando-se como personagens referenciais, como é o caso do dragão, quando afirma que «e tenho lugar cativo/nas histórias encantadas» ou «sou o grifo mitológico/dos sonhos e das lendas» (ibid.). A implicação do narratário/destina-

---

<sup>8</sup> A questão da ilustração da temática animalesca mereceria uma análise mais aprofundada que aqui, por razões várias, não lhe podemos dedicar. Contudo, não queremos deixar de afirmar como a ilustração, sobretudo nas publicações conotadas com o álbum, se revela decisiva na construção de determinadas imagens das várias espécies animais. Isabelle Jan já tinha afirmado, a este respeito, que «l'image apporte, en effet, un plaisir supplémentaire. En voyant une représentation séduisante de l'animal, l'enfant se sent excité de sensations diverses. La vue et le toucher, sens voisins et complémentaires, qui se suppléent l'un l'autre, se trouvent comblés d'un seul coup» (Jan, 1977: 101).

tário também é frequente, apelando-se à sua imaginação e à criatividade: «mas o único lugar/onde exerço a sedução/é nas páginas fantásticas/da vossa imaginação» ou «voem comigo até onde/forem capazes de sonhar» (ibid.).

Particularmente curioso no tratamento da relação entre humanos e animais é o álbum *Se os bichos se vestissem como gente* (2003), de Luísa Ducla Soares. Trata-se de um insólito bestiário que aposta no absurdo da associação de peças de vestuário a espécies animais várias, fazendo ressaltar o cómico da situação proposta. Em estreita relação com um texto visivelmente condensado, composto apenas por sugestões sob a forma de perguntas, encontra-se a componente pictórica do álbum, que desenvolve a proposta textual ampliando e tornando visível essa «promessa»: «se a mãe canguru vestisse casaco, em que bolso guardava o bebé?» (Soares, 2003). O ridículo das várias situações recriadas permite também questionar a convencionalidade do vestuário humano e propõe aos leitores a continuação do jogo em que se transforma a leitura do livro, recriando situações semelhantes, igualmente risíveis.

Mas o tratamento da temática animal na literatura não se cinge ao universo mais ou menos restrito dos bestiários. Afonso Lopes Vieira, por exemplo, publica em 1911, com ilustrações de Raul Lino, um livro de poemas intitulado *Animais nossos amigos*, onde cada um dos poemas canta um animal num estilo particularmente próximo da sensibilidade infantil. A Aquilino Ribeiro serviu de particular inspiração a figura da raposa<sup>9</sup> para o *Romance da Raposa – As aventuras maravilhosas de Salta-pocinhas – Raposeta pintalegreta, senhora de muita treta* (1922).

As histórias de animais têm-se revelado, nesta medida, como um filão activo e praticamente inesgotável da história da literatura portuguesa para a infância nos séculos XX e XXI. Figuras mais ou menos conhecidas do panorama literário infantil publicaram pelo menos um título em que é notória a atracção pela temática em causa. A título meramente exemplificativo, vejam-se os casos de Emília de Sousa Costa, *Mestre burro em calças pardas* (1938), António Botto, *A Guerra dos Macacos* (1943), Ilse Losa, *Faísca conta a sua história* (1949), Ricardo Alberty, *A Galinha Verde* (1957), Alice Gomes, *As Histórias do Coca-bichinhos* (1974), entre outros. Miguel Torga, com a publicação de *Bichos*, acaba por construir um bestiário pessoal extremamente significativo e simbólico, revelando-se particularmente pertinente na leitura da totalidade da sua obra.

Também na poesia para crianças e jovens a temática dos animais tem conhecido um desenvolvimento significativo e sugeriu já algumas reflexões. José António Gomes<sup>10</sup> assinala como um dos eixos temáticos da literatura para crianças, em geral, e na poesia, em particular, a forte presença dos animais, associados a diferentes valores e alvo

<sup>9</sup> A fábula medieval que serviu de inspiração a Aquilino – *Roman de Renart* – também inspirou Chaucer (*Nun's Priest's*) e Goethe (*Reinecke Fuchs*).

<sup>10</sup> Confrontar com Gomes, 1993: 46.

de tratamento diversificado. A explicação para a sua recorrência significativa prende-se com o simbolismo animal:

é sabido que o homem se projectou, desde sempre, no animal, usando-o para se conhecer a si próprio através dele e mascarando-se frequentemente de bicho para conseguir suportar a própria imagem. Na literatura, na pintura e no cinema, nos mitos, nas religiões e na vida psíquica, o animal funciona, não poucas vezes, como um espelho do homem, onde este se revê, numa imagem ora amada ora odiada (Gomes, 1993: 46).

A atracção pelo mundo animal, pela sua diversidade e riqueza, e a ligação ancestral do Homem à Natureza explicam também a consistência da mitificação ocorrida em torno de determinadas espécies e comportamentos:

cabe lembrar que a ideia de colaboração entre seres humanos e bichos é visível em todas as sociedades, e que a sociedade primitiva acreditava que homens e animais tinham a possibilidade de trocar identidades. Simbolizando também o que há de sábio, instintivo e intuitivo na vida, apresentando, por isso, fortes motivos de atracção para o homem (ibid.: 47).

Bruno Bettelheim destaca a forte ligação que os mais jovens estabelecem com o mundo animal, criando relações de proximidade e empatia. No entender deste autor, será natural que a criança espere «que o animal fale de coisas que sejam realmente significativas para ela, como os animais dos contos de fadas, do mesmo modo que a criança fala com os seus animais reais ou os brinquedos. A criança está convencida de que o animal compreende e sente como ela, apesar de não o mostrar abertamente» (Bettelheim, 1985: 62).

Além disso, convém salientar que ao nível da aquisição da linguagem por parte da criança, os animais revelam-se como um campo vocabular do seu agrado, talvez resultado da sua variedade, dos sons produzidos, das diferentes formas. Num estudo que realiza sobre o desenvolvimento da linguagem na primeira infância, Fátima Albuquerque refere que «o mundo dos animais é aquele que lhe [à criança] permite dar mais azo à sua imaginação» (Albuquerque, 2000: 111).

No levantamento de títulos de poesia para a infância relacionados com o tratamento da temática realizado por José António Gomes percebe-se a importância desta vertente:

*Bichos, Bichinhos e Bicharocos* (1949), *Voa, Pássaro, Voa* (1978) e *O Rouxinol e a sua Namorada* (1983) de Sidónio Muralha; *Bichinho Poeta* (1970), de Alice Gomes; *Bichos de Trazer por Casa* (1975), *O Elefante e a Pulga* (1976), *O Livrinho dos Macacos* (1978) e *Uma Dúzia de Adivinhas* (1981), de Leonel Neves; *Um-Dó-Li-Tá* (1979), de Soledade Martinho Costa; *O Ratinho Marinheiro* (s. d.), de Luísa Ducla Soares, etc. Incontáveis são também os poemas ligados a esta tradição e que figuram noutras recolhas poéticas não exclusivamente devotadas ao animal» (Gomes, 1993: 47).

Luísa Ducla Soares também publica, em 1999, *Arca de Noé*, uma colectânea de textos poéticos dedicados a espécies animais diversificadas. Em comum, os textos revelam, além do humor característico da autora, uma preocupação com a vertente fónica e rítmica de uma poesia que entra rapidamente no ouvido do leitor pela sonoridade.

Luís Infante, por seu turno, em *Poemas Pequeninós para Meninas e Meninos* (2003), inclui um conjunto significativo de textos relativos à temática animal e nos quais são também recriados cenários naturais. Espécies como as galinhas, os gatos, um grilo, as formigas ou pássaros encontram espaço poético próprio.

Destaque-se, ainda, por exemplo, um conjunto muito significativo de textos poéticos incluídos na colectânea *Aquela nuvem e outras* (1999), de Eugénio de Andrade, dos quais se destacam «O gato», «Gatos», «Verão», «O burro de Loulé», «O Lagarto», «Canção de Leonoreta», «Canção da Joanelha», «A formiga», «Andorinha» e «Cavalos». Trata-se de poemas que, recorrendo a fórmulas tradicionais mais ou menos codificadas, revisitam lugares comuns da infância, sobretudo ligados à ruralidade e ao culto de uma Natureza ainda muito primitiva. Os animais funcionam, nesta medida, como companheiros e cúmplices de brincadeiras infantis e até podem encarnar algumas das características da infância, como é o gosto pelo ar livre, pela liberdade e pelo jogo. Autor de um outro texto para crianças, *História da Égua Branca* (2000), Eugénio de Andrade parece associar os animais (e o espaço natural onde se movem) que percorrem muitos dos seus textos ao universo infantil que recria e revisita através da memória. António Manuel Ferreira refere mesmo a existência de um «bestiário particular da poesia eugéniana» (Ferreira, 2005: 68), onde se incluem, com simbolismos diversos, animais como a cabra, o cão, o cavalo, a égua e o potro.

Evidencia-se, pois, a assiduidade com que determinadas espécies animais são revisitadas pelos textos infantis. Este tratamento preferencial parece derivar, em alguma medida, de um simbolismo particular que lhe pode estar associado, resultado, muitas vezes, de uma longa tradição cultural. Um destes casos que nos merece algum destaque é o do gato. Esta espécie conhece um tratamento preferencial em textos dedicados aos mais novos, e não exclusivamente fabulísticos. A título meramente exemplificativo, atente-se na publicação de Mário Cláudio, *Olga e Cláudio*; em *Todos os rapazes são gatos*, de Álvaro de Magalhães; em *O gato e o escuro*, de Mia Couto; em *Mouschi, o gato de Anne Frank*<sup>11</sup>, de José Jorge Letria; em «O país dos contrários» ou em «O peixinho que desco-

<sup>11</sup> Em Março de 2004, a editora Livros Horizonte publica em Portugal o livro infantil *Apresento-vos Klimt*, texto de Bérénice Capatti e ilustrações de Octavia Mónaco, que revisita a biografia do pintor austríaco Gustav Klimt partindo da perspectiva de um seu gato. A semelhança com a focalização de *Mouschi, o gato de Anne Frank*, de José Jorge Letria, é evidente e permite a reconstituição do percurso de personagens referenciais a partir de pontos de vista originais, próximos e singulares, uma vez que os narradores felinos têm grandes afinidades com os seus donos e transmitem, desta forma, uma visão muito peculiar das suas vidas, emoções, pensamentos e acções.

briu o mar», ambos os contos pertencentes à colectânea *Estranhões e Bizarrocos*, de José Eduardo Agualusa; em *O Gato Dourado*, de Matilde Rosa Araújo; em *História de uma gai-vota e do gato que a ensinou a voar*, de Luís Sepulveda; em *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, de Jorge Amado, entre muitos outros textos. Trata-se de uma recorrência que pode, em alguns casos, ser associada às semelhanças existentes entre a espécie em questão e os destinatários preferenciais, o movimento constante, a meiguice associada à rebeldia, o gosto pela surpresa, o carácter incontrolável e pouco «domável», entre outras. Mas os felinos surgem, igualmente, em «bestiários» não dedicados ao público infantil, como é o caso do incluído em *Fabulário* (1997) de Mário de Carvalho. O breve texto<sup>12</sup> sobre gatos, de estrutura aberta mas de final previsível, aponta-nos, mais uma vez, para o carácter instável, mesmo imprevisível dos felinos... De acordo com Chevalier e Gheerbrant, este é um animal cujo significado simbólico é bastante complexo, podendo surgir associado a conotações positivas e negativas, de acordo com a aparência e a cultura: «o simbolismo do gato é muito heterogéneo, oscilando entre as tendências benéficas e maléficas; o que se pode explicar simplesmente pela atitude ao mesmo tempo doce e dissimulada do animal» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 347).

Também Leonel Neves parece particularmente sensível à temática animal que revisita com assiduidade. A comprová-lo observe-se, por exemplo, os poemas publicados em *O Elefante e a Pulga* (1976), *O Livrinho dos Macacos* (1978) e *Uma Dúzia de Adivinhas* (1981), todos com ilustrações de Tossan.

Em *Uma dúzia de adivinhas*, oito dos doze poemas são sobre animais. Cada um dos textos descreve o animal e fornece pistas ao leitor sobre a sua identidade. Só virando a página pode ser confirmada ou não a expectativa que o texto cria, numa transformação em jogo do processo de leitura. Do ponto de vista formal, verifica-se uma considerável variedade das composições, ainda que a quadra seja a forma mais frequente. *O livrinho dos macacos* compila vários poemas e um conto que, sem se esgotarem no tratamento da espécie animal em causa, utilizam o seu simbolismo como mote para a criação poética.

---

A questão da perspectivização das narrativas através de um ponto de vista diferente, neste caso o do animal, obriga a um reposicionar do leitor face ao narrado, uma vez que os acontecimentos revelam uma novidade nunca antes vista. É o caso, por exemplo, de *Viagem ao Alto de um Ramo* (2002), de Alexandre Honrado e ilustrações de Simona Traina. O texto retrata um curioso percurso realizado em sentido ascendente num tronco de uma árvore por uma personagem de identidade desconhecida. O leitor é, pois, confrontado com as dificuldades do caminho, os obstáculos e a perspectiva de um pequeno animal cuja espécie só conhecerá quando da chegada ao topo – o caracol. Assim, todo o universo que rodeia o “bicharoco” é sempre recriado a partir exclusivamente do seu ponto de vista, obrigando o leitor a olhar, de forma diferente, quase inaugural, o espaço natural onde se insere.

<sup>12</sup> A brevidade do texto permite a sua transcrição: «A velha senhora aproximou-se do gato, enroscado sobre a máquina de costura, passou-lhe de leve a mão pelo pêlo e sussurrou, sorrindo:

– «Nunca acordes um gato que dorme...»

– Porquê? – perguntou o gato, bocejando» (Carvalho, 1997: 33).

Em *O Elefante e a Pulga*, a selecção de dois animais de dimensões extremas permite ao autor o jogo com a questão das diferenças entre ambos, acabando por salientar a necessidade de cooperação entre todos. De alguma forma, os textos, de cariz essencialmente narrativo, dão conta, quase em jeito de fábula, da importância que todos os seres têm na sociedade e na Natureza, ocupando lugares distintos e missões também elas diversificadas. Além disso, a conotação negativa da pulga é aqui alvo de desmontagem, uma vez que ela se vai revelar decisiva na construção da felicidade do elefante, actuando como adjuvante.

Esta questão da desconstrução das imagens arquetípicas/prototípicas dos animais – e sobretudo da carga simbólica que eles trazem consigo, resultado da revisitação assídua – parece estar por trás de algumas das incursões recentes de autores no domínio da literatura infantil em geral e da fábula em particular. É o caso, por exemplo, de *A História da Aranha Leopoldina* (2000), de Ana Luísa Amaral. A fábula, construída sob a forma de uma narrativa versificada, questiona os «papéis» socialmente pré-determinados e pré-estabelecidos, pondo em acção uma personagem-heroína que contraria as regras sociais e familiares e assume a sua diferença. A intriga resolve-se de forma positiva pela aceitação da diferença da protagonista, que acaba por ser valorizada e exaltada. Logo na abertura da fábula, na apresentação da protagonista, o narrador tem consciência que a «sua» personagem viola, de certa forma, a imagem comum das aranhas, e comenta, recorrendo aos parêntesis, à repetição da conjunção adversativa e, na caracterização da aranha, à dupla adjectivação, ao emprego do diminutivo (também com valor de afectividade) e ao grau superlativo absoluto analítico: «(É certo que há aquelas [aranhas] / que, mesmo sendo belas, / não resistem a dar umas picadinhas... / Mas esta era uma aranha / talvez um pouco estranha, / mas engraçada e muito boazinha)» (Amaral, 2000: 5). A estranheza da heroína define a sua singularidade enquanto personagem que foge a comportamentos tipificados e próprios da sua espécie. Assim, para além da recusa em «fazer teia» e da substituição desta actividade pela de «fazer meia», ocorre, ainda, uma alteração ao nível dos hábitos alimentares característicos das aranhas. A opção por ser vegetariana também a distingue das outras da mesma espécie, causando a incompreensão da mãe, da família e das amigas em relação ao seu comportamento. A conclusão do trabalho «escondido», que encerra a narrativa, altera profundamente a imagem da aranha Leopoldina junto do grupo a que pertence, deixando de ser alvo de críticas e passando a receber elogios: «e foi então que a aranha Leopoldina,/a bocejar ainda, mas feliz,/ergueu sobre a patinha/uma coisinha fininha/e linda, e tão brilhante como o Sol./E os «ah» foram de espanto,/e os «oh» foram de espanto,/e de espanto cantou o rouxinol» (ibid.: 18).

Os animais e a variedade da Natureza servem, também, de cenário a uma narrativa de Luísa Ducla Soares sobre a questão da igualdade e da tolerância face à diferença. Em *Os Ovos Misteriosos* (1994), acompanhamos o amor incondicional de uma mãe galinha em

relação à sua estranha ninhada composta por um papagaio, uma serpente, uma avestruz, um crocodilo e apenas um pinto. Apesar das dificuldades para criar filhos de hábitos e comportamentos diferentes e surda aos conselhos das amigas de abandonar filhos tão insólitos, cuida de todos com afecto, despertando neles sentimentos de protecção mútua. A afinidade familiar sobrepõe-se às diferenças que acabam por ser conotadas positivamente: «somos todos irmãos/somos todos diferentes/(...) mas todos queremos bem/à boa da galinha/que é a nossa mãe» (Soares, 1994). A temática da tolerância perante a diferença e a individualidade de cada um é, igualmente, recriada com humor e recurso a personagens animais em *A Festa de Anos* (2004), provando que a amizade pode ultrapassar as particularidades (de gostos, de hábitos, de comportamentos) de cada uma das espécies. Apelando à convivência pacífica entre todos, o narrador dá conta, metaforicamente, de que a vida em sociedade só pode resultar se houver respeito e tolerância.

No caso do conto *O Urso e a Formiga* (2002), também de Luísa Ducla Soares, o título aponta para uma relação habitual nas fábulas tradicionais no que diz respeito à ligação entre dois animais de espécies muito diferentes. Neste caso, salta à vista a diferença significativa da proporção das espécies, destacando-se a formiga pelo reduzido tamanho. Contudo, tal como o texto o revela, este elemento não será significativo, uma vez que, no confronto entre os animais, sai vencedor o mais esperto e não o maior, o que também é recorrente neste tipo de textos. O título centrado nas personagens destaca, ainda, a relação de forças que vai ser discutida entre ambas, acabando a conclusão por inverter as expectativas iniciais dos leitores.

A narrativa inicia-se com uma pergunta, com claras reminiscências do discurso oral, implicando directamente os leitores da história e assumindo-se o narrador como um contador de histórias. Também permite, desde o início, a caracterização de um dos protagonistas, o urso. Trata-se, contudo, de uma espécie diferente de ursos, como o narrador especifica com recurso ao substantivo composto «urso-formigueiro». Será esta especificação que permitirá compreender a relação existente entre os protagonistas da história, de predador *versus* presa: «aquele urso de focinho comprido como uma tromba, tão guloso de formigas?». O facto de se tratar de uma espécie não muito conhecida dos leitores obriga à comparação do focinho com uma tromba e à especificação da dieta do animal, de onde deriva a sua designação. O seu gosto particular por formigas orienta a sua acção de busca de alimento pelas redondezas – «não havia sebe, tronco de árvore, relvado ou rochedo que não farejasse» – e permite um equilíbrio com outras espécies vizinhas que não se sentem ameaçadas pela dieta do urso-formigueiro, como é o caso dos coelhos, dos pombos e pardais e das abelhas. Menor sorte têm, segundo o narrador, as formigas das redondezas, constantemente ameaçadas: «só as formigas andavam num permanente sobressalto. Era vê-las correr, carregadas de sementes, tão cansadas, tão nervosas, tão magras, com as antenas tremelicando no alto das cabecitas pretas, a cintura tão fina que quase parecia partir-se, as patas tão esguias como linhas». Saliente-se a enumeração de adjectivos e o emprego

insistente do advérbio «tão» reforçando, e exagerando, a ideia já transmitida pelos adjetivos. Valor semelhante tem a comparação das patas das frágeis formigas a linhas.

A relação de forças entre as espécies fica, pois, estabelecida na oposição seguinte: «o Urso-formigueiro, peludo, trombudo e com passos de veludo» e «as formigas medrosas e atentas». A caracterização do urso revela-se de tal forma significativa que é repetida várias vezes ao longo do texto, funcionando como uma espécie de refrão. Esta insistência resulta, cremos, da musicalidade da enumeração, consequência da rima, criando uma recorrência de tipo paralelístico e fomentando a memorização, talvez até a repetição, da narrativa.

A existência de uma formiga em particular, com características heróicas e, logo, diferente de todas as outras, vai alterar o estado de coisas anteriormente descrito e claramente desvantajoso para os pequenos insectos. A formiga heroína é descrita como sendo «ladina, viva e esperta que nem um rato». Veja-se, neste caso, a utilização da analogia com um outro animal conotado com a esperteza, o que apela quer para o conhecimento intertextual da criança leitora, conhecedora de narrativas que comprovem esta ideia, quer para uma expressão do senso comum. A frase que encerra a descrição, contendo a designação da formiga, também é esclarecedora e vem, novamente, apelar para o conhecimento anterior da criança – «era a Formiga Rabiga». Repare-se na transição efectuada no discurso entre a referência à existência de «uma» formiga especial no formigueiro (com recurso ao determinante indefinido) e, agora, a opção quer pelo determinante definido, quer pelas maiúsculas, indicando tratar-se de um nome próprio. Para o narrador, a Formiga Rabiga, personagem de muitos textos<sup>13</sup> do património literário oral e infantil, dispensa mais apresentações, uma vez que, tratando-se de uma personagem referencial, traz consigo um conjunto de elementos conhecidos e activa determinadas expectativas junto do leitor que o texto confirmará ou não. Na fábula em questão, a personagem assume rapidamente o papel de líder e traça um plano de forma a poder enfrentar e vencer o «terrível» predador. Aqui, evidencia-se a esperteza da formiga, que exorta as companheiras a substituírem as sementes que carregam por bolinhas de pimenta rosa. Assim preparada toda a colónia, a Formiga Rabiga opta mesmo por uma atitude de desafio em relação ao Urso-formigueiro, ameaçando-o: «eu sou a Formiga Rabiga que te salto em cima e te queimo a barriga». Observe-se, neste caso, a opção pela alteração ligeira da ameaça conhecida de «te furo a barriga» que mantém, contudo, inalterável a rima e o paralelismo. A resposta do urso é formulada nos mes-

---

<sup>13</sup> Violeta Figueiredo, em *A Verdadeira Vida da Formiga Rabiga* (2001), revisita com humor o texto tradicional e adiciona-lhe novas personagens que permitem que a narrativa sobre a relação de forças entre a Formiga Rabiga e a Cabra Cabrês inclua também versões de outros contos tradicionais como «Os quatro cantores de Bremen» e «A velhinha, o lobo e a cabaça». Xosé Ballesteros também publica em *O coelhinho branco* uma versão do conto tradicional.

mos moldes, recorrendo a uma expressão também equivalente: «eu sou o Urso-Formigueiro que te como a ti mais ao teu carreiro». Os rivais enfrentam-se, pois, verbalmente, e esgrimem argumentos antes de passarem à acção física. A convicção do Urso resulta da sua força e do seu tamanho, sobretudo quando comparado com a formiga, enquanto esta está segura do plano traçado e dos seus efeitos. O aparente desequilíbrio de forças vai, de facto, verificar-se, mas em sentido inverso ao esperado. Aliás, as sugestivas ilustrações que acompanham a publicação insistem exactamente na desproporcionalidade dos dois animais.

Depois de provar alguns grãos de pimenta, o Urso-Formigueiro, ignorante da partida de que foi vítima, decide mudar radicalmente a sua dieta por considerar que, naquele dia em particular, o seu «prato» preferido estava demasiado picante. O texto encerra, desta forma, com recurso ao cómico, que prevalece sobre a moralidade que se encontra dispersa pelo texto, o que permite uma leitura da narrativa enquanto um conto de animais e de exemplo.

Mia Couto, em *O Gato e o Escuro* (2001), também recupera alguns dos ingredientes do modelo fabular, ainda que os subverta, uma vez que as personagens animais, metáforas do comportamento humano, não surgem retratadas de forma tipificada nem o conto ilustra, de forma peremptória, uma moral. Fátima Albuquerque chama mesmo a atenção para o facto de este texto só aparentemente poder ser lido como uma fábula:

à primeira vista, respeita mesmo as suas características mais comuns, já que é uma narrativa abreviada, transmissora de conceitos simples e em que os seres animais surgem como alegoria, ou melhor ainda, como esquema representativo de comportamentos humanos. Contudo a semelhança com a estrutura da fábula termina aqui. (Albuquerque, 2005: 166).

Para esta autora, a individualização do herói e do seu percurso afasta o texto de uma matriz tradicional. De facto, Pintalgato, o protagonista, assume-se como «um símbolo de criança, guardando dela a tendência natural para a desobediência» (ibid.). Mesmo a relação estabelecida com a mãe é decalcada, em muitos aspectos, da existente entre as crianças e as mães, surgindo a figura materna como protectora, presente, profundamente afectuosa mas também compreensiva face à desobediência do filho.

O conto de Mia Couto recria simbolicamente o crescimento da criança que se aventura, pouco a pouco, fora dos limites do mundo conhecido, com receio e curiosidade sobre o que a rodeia, segura de um apoio incondicional da figura materna, vigilante e atenta, a quem pode sempre recorrer nos momentos mais difíceis e temerosos. Trata-se também, em certa medida, de uma narrativa que dá conta do processo de autoconhecimento do indivíduo, das suas capacidades e limitações, e da sua relação com o mundo e com os outros. Fábula infantil ou texto universal, *O Gato e o Escuro* de Mia Couto parece ser, sobretudo, lugar de reflexão poética (e até filosófica) sobre a condição humana.

José Eduardo Agualusa, na colectânea de contos *Estranhões e Bizarrocos* (2000), recorre assiduamente a personagens animais e à estrutura fabulística. Mesmo quando os protagonistas são também humanos, estes interagem com frequência com animais, como é o caso de «Sábios como camelos» e «O caçador de borboletas». As duas narrativas caracterizam-se pelo facto de as personagens animais, suficientemente importantes para serem referidas nos títulos, estarem imbuídas de maravilhoso. Nos dois contos, são os animais que dão grandes lições de sabedoria aos homens. Tanto os camelos como a borboleta parecem guardar traços de um conhecimento antigo, de um tempo de perfeição primitivo e original, que os Homens parecem ter esquecido, total ou parcialmente. Desse tempo, as espécies animais em questão mantêm a linguagem que lhes permite a comunicação com o homem.

Três outros textos correspondem, genericamente, ao esquema da fábula, pela intervenção exclusiva de personagens animais que encarnam comportamentos humanos mais ou menos tipificados. Curiosamente, em vez de alegorizarem vícios, preconizam virtudes, valores e ideais de vida, funcionando como exemplo para os homens. Os leitores identificam-se com as personagens animais que têm os mesmos receios e desejos que eles.

Assim, em «O país dos contrários», encontramos uma alegorização quase humorística das relações afectivas não correspondidas. A paixão de Felini pela vaca Graciosa é o ponto de partida para uma série de aventuras de um gato condenado à não realização amorosa pela sua incompatibilidade com os seres escolhidos para objecto dos seus afectos.

A relação amorosa, mas, desta vez, completa e absoluta, também serve de *topos* ao conto «O pai que se tornou mãe». O leitor é confrontado com um casal apaixonado de cavalos-marinhos que descobre, através dos filhos, uma forma de prolongar o seu amor depois da morte de um deles e da inevitável separação. Apoiando-se num facto científico – os cavalos-marinhos macho transportam, de facto, as crias no ventre – o narrador constrói uma simbólica história de amor capaz de inspirar os leitores a olharem de uma outra forma as relações afectivas e familiares. Os textos de José Eduardo Agualusa, fortemente poéticos, quase líricos, sublimam, desta forma, comportamentos, emoções e afectos.

É também o que acontece em «O peixinho que descobriu o mar». Cristóbal, um peixinho confinado ao espaço limitado do seu aquário, sonha descobrir o que existe para além das paredes de vidro que o cercam. Este desejo de liberdade e, sobretudo, de conhecer o Mar, conduzem-no a arriscar a própria vida, saltando do aquário. Surpreendida com a coragem do pequeno peixe, Verónica, a gata da casa, pede ajuda a Nicolau, o velho albatroz, de modo a conseguir realizar o sonho de Cristóbal. A narrativa encerra com um final feliz para o peixinho e permite perceber como a sua ousadia e coragem foram suficientemente fortes para mudar os hábitos de dois animais que, em vez de «predadores», são aqui apresentados como adjuvantes. A persistência de Cristóbal dá os seus frutos e consegue inclusivamente alterar os hábitos alimentares da gata Verónica que, a partir do momento em que conhece o peixe, passa a alimentar-se exclusivamente

de vegetais. De alguma forma, este pequeno conto desmonta os comportamentos estereotipados e codificados das diferentes espécies animais, revelando, através da atribuição de nome próprio e de uma personalidade, que, ao serviço de uma causa superior, estes podem adoptar um comportamento individual e agir até contra os hábitos da própria espécie. Além disso, dá conta, mais uma vez de forma metafórica, de como a cooperação é essencial para a realização de sonhos e concretização de projectos de vida.

Em comum, os contos de Agualusa cujos protagonistas são animais têm a individualização das personagens, todas baptizadas com nome próprio, alguns com conotações intertextuais e simbólicas, e a positividade das acções que realizam, funcionando como exemplo para a espécie humana.

Para além dos autores de língua portuguesa, também se assistiu, nos últimos anos, à edição em Portugal de traduções de publicações estrangeiras que contemplam igualmente personagens animais com objectivos diversos.

Atente-se, por exemplo, na publicação de *A que sabe a lua?*, de Michael Grejniec, pela Kalandraka, em 2002. Estamos em presença de uma fábula que permite perceber a importância da entreatajuda entre os animais e, em último caso, entre os homens. A lua surge como o objecto de desejo de todos, motivando a cooperação e a interacção entre diferentes animais, alguns até rivais, que colaboram na missão comum de a alcançar. Além disso, é o desejo comum que apaga e faz esquecer as diferenças, facilitando a união final – «nessa noite os animais dormiram muito juntos» (Grejniec, 2002). Curiosamente, a fórmula de encerramento da narrativa não obedece ao esquema tradicional da moralidade (ainda que ela possa estar implicitamente presente ao longo da fábula), mas apresenta-se como um apontamento humorístico, tirando partido do cómico da sugestão do peixe de chegar à lua através do sua imagem reflectida nas águas: «O peixe, que tinha visto tudo sem entender nada, disse: – Esta é boa! Tanto esforço para chegar à lua, lá em cima no céu, tão longe... Acaso não vêem que aqui na água há outra tão perto?» (ibid.). É, de alguma forma, o recurso a elementos particularmente relevantes no domínio da literatura infantil, como é o caso da promoção do riso através da sugestão de *nonsense* ou do absurdo.

Atendendo ao universo de leitores preferenciais, a narrativa apresenta-se como um simples jogo infantil, uma vez que o movimento da lua no céu durante a noite é metaforizado sob a forma de um «jogo do apanha». O texto, marcado pelas repetições, promove a participação do leitor-ouvinte no recontar da história e o apoio da imagem ajuda na recriação do texto. Do ponto de vista da organização da intriga, observa-se a presença de um esquema narrativo repetitivo, próximo dos textos orais, repleto de paralelismos, com elementos reforçadores da musicalidade e criadores de ritmos a vários níveis. As imagens apoiam fortemente a componente textual e seguem, com reduzidas variações, o mesmo esquema repetitivo. Esta característica surge em outras publicações

que exploram a estrutura paralelística das narrativas, promovendo a recriação dos textos pelos leitores e a adesão ao processo de leitura que se aproxima de um jogo, possibilitando a antecipação de interpretações. É o caso das versões de contos tradicionais como *O coelhinho branco* (2003), de Xosé Ballesteros (ilustrações de Óscar Villán) ou *O pinto careca* (2004), de Marisa Núñez (ilustrações de Helle Thomassenl). O mesmo esquema estrutura a organização de narrativas como *A Zebra Camila* (2003), de Marisa Núñez (ilustrações de Óscar Villán) ou *A toupeira que queria saber quem lhe fizera aquilo na cabeça* (2003), de Werner Holzwarth / Wolf Erlbruch. Trata-se de narrativas nas quais as personagens animais, além de possibilitarem a imediata identificação por parte dos leitores, se organizam de forma sequencial, reiterando estruturas e tópicos, facilitando a leitura e o acompanhamento pelos leitores.

Em Setembro de 2004, a Kalandrika edita uma nova publicação – *Eu não fui!* (2004), de Christian Voltz – que coloca em cena um conjunto de animais de modo a alegorizar a questão da importância que cada espécie tem na Natureza, no ciclo da vida e na cadeia alimentar. Para o equilíbrio das espécies e da própria Natureza, todos ocupam um lugar determinante e desempenham funções essenciais que, com recurso ao humor, gerado pelo cómico de situação e de linguagem, e com extraordinária simplicidade, o álbum põe em acção. Como outras publicações que integram a componente animal, como é o caso de vários livros de Clara Pinto Correia<sup>14</sup>, por exemplo, a promoção da educação ambiental e da defesa do património natural parece fazer mais sentido quando associada a personagens que possibilitam a observação *in loco* das questões abordadas.

Destaque-se o especial relevo que as originais ilustrações ocupam, assim como as implicações semânticas da mancha gráfica com recurso a grafismos variados e a caracteres de dimensão diversa. Em *Eu não fui!*, os vários animais declinam sucessivamente a responsabilidade pelo acontecido, apontando outro culpado e repetindo o encadeado de acções que se sucedem, recorrendo a orações relativas sucessivas. A criança leitora/ouvinte será capaz não só de reproduzir o enunciado como de antecipar o seu desenvolvimento nas páginas seguintes, até porque conhece todas as personagens: «a culpa é do mosquito que me picou o traseiro. Eu apanhei um susto e dei uma bicada no rabo do gato que arranhou o lombo do cão que mordeu a pata do porco que deu uma cabeçada no burro que deu um coice no rabo da vaca» (Voltz, 2004). As próprias ilustrações, através da reutilização/reciclagem de diversos materiais e utensílios, apontam para uma leitura do álbum no sentido do apelo ao respeito pelo meio ambiente e por todos os seus habitantes.

---

<sup>14</sup> Desta autora, ver, por exemplo, *A Ilha dos Pássaros Doidos* (1994) e *O Sapo Francisquinho* (1999). Neste universo particular de referências a personagens animais com objectivo de promoção de uma atitude mais «ecológica» em relação ao meio ambiente, ver ainda alguns excertos de *O Segredo do Rio* (1999), de Miguel Sousa Tavares.

A publicação de *Frederico*<sup>15</sup> (2004), uma fábula de Leo Lionni que recria, com laivos de modernidade, o texto clássico de *A Cigarra e a Formiga*, também revela as potencialidades que este tipo de estrutura narrativa revela em edições contemporâneas. Neste caso concreto, Frederico, o protagonista, encarnará a figura do poeta como um elemento fundamental na sociedade, uma vez que as suas criações não só enchem de beleza e de alegria a vida dos outros, como desempenham um papel tão crucial como os próprios alimentos. De alguma forma, assiste-se, no caso concreto deste texto, a uma subversão da fábula tradicional, uma vez que a figura da cigarra, cantora e dançarina, despreocupada em relação ao futuro, é agora transformada num ratinho que se inspira no sol e nas cores de Verão (e na observação da beleza da paisagem natural que o rodeia) para recriar as palavras e, de alguma forma, o mundo. Os leitores já não encontrarão uma cigarra cujo amor pelas artes é castigado, mas a defesa de que todas as actividades humanas, realizadas com empenho e paixão, são úteis para a sociedade, uma vez que o trabalho de Frederico é reconhecido e elogiado por todos, incluindo aqueles que, no início, tinham alguma dificuldade em compreender a sua singularidade.

Aliás, a atracção pelas narrativas protagonizadas por animais é visível através do levantamento de textos e colecções mais recentes publicadas em Portugal. A título meramente exemplificativo, observe-se o caso da colecção Gira Gira (Campo das Letras), de Mário Castrim, onde são relatadas as aventuras de uma girafa, ou os livros diversas vezes premiados de Max Velthuijs, inseridos na colecção «O Sapo» (Caminho) ou as narrativas de David Mckee protagonizadas pelo elefante «Elmer» (Caminho).

Em conclusão, parece ter ficado demonstrado como a temática animal continua a ser decisiva na produção contemporânea destinada à infância, ocupando um lugar significativo entre as publicações mais recentes. O conjunto de espécies seleccionadas não é arbitrário e corresponde a propósitos relacionados quer com as preferências dos autores, quer com o simbolismo dos animais escolhidos. A aproximação entre a criança e os animais do ponto de vista do comportamento, dos sentimentos e até das emoções permite aos autores recriar situações com que o leitor se pode facilmente identificar porque as reconhece como próximas e significativas.

É comumente aceite a ideia de que os animais são um campo de interesse para a criança desde muito pequena, constituindo-se como bestiários afectivos que ela reconhece nos textos literários. Assim, nos textos de recepção infantil é possível descobrir as espécies mais assíduas e constatar o simbolismo de algumas delas. A imediata identificação por parte dos leitores, resultado da proximidade com os animais em questão, alterna com a revisitação de animais exóticos situados em *habitats* longínquos. O mesmo de tipo de alternância pode ser comprovado quanto às dimensões das espécies

---

<sup>15</sup> Para uma leitura mais atenta deste clássico da literatura infantil universal, só publicado em Portugal em 2004, ver, por exemplo, a análise proposta por Mercedes Gómez del Manzano, 1988: 93-95.

retratadas, oscilando entre as muito pequenas e as muito grandes. Neste caso, estamos perante uma tentativa de aproximação/reprodução do olhar surpreendido da criança face às maravilhas que constituem os seres vivos que habitam o planeta. Nas publicações mais recentes, assiste-se a uma evolução com a valorização da componente lúdica dos textos em detrimento da componente pedagógica. Mesmo na fábula, texto didático por excelência, a conclusão já não é apresentada sob a forma de uma moralidade, mesmo quando a narrativa apela para determinados valores, comportamentos e temáticas, como a aceitação e a valorização da diferença, a valorização da amizade e da cooperação entre os animais, a promoção do respeito pela Natureza e pelo equilíbrio ambiental, a defesa da tolerância e do trabalho em equipa, entre muitas outras.

## Bibliografia

- AGUALUSA, José Eduardo (2000). *Estranhões & Bizarrocos [estórias para adormecer anjos]*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (ilustrações de Henrique Cayatte).
- AMADO, Jorge (2004). *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá – uma história de amor*. 8ª edição. Lisboa: Dom Quixote.
- AMARAL, Ana Luísa (2000). *A História da Aranha Leopoldina*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Elsa Navarro).
- ANDRADE, Eugénio de (1999). *Aquela nuvem e outras*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Alfredo Martins).
- (2000). *História da Égua Branca*. 7ª edição. Porto: Campo das Letras.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1977). *O Gato Dourado*. 3ª edição. Lisboa: Livros Horizonte.
- BALLESTEROS, Xosé (2003). *O Coelho Branco*. Lisboa: Kalandraka (ilustrações de Óscar Villán).
- CAPATTI, Bérénice (2004). *Apresento-vos Klimt*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Octavia Mónaco).
- CLÁUDIO, Mário e PESTANA, Maria Antónia (1988). *Olga e Cláudio*. 2ª edição. Porto: Edições Afrontamento.
- CORREIA, Clara Pinto (1994). *A Ilha dos Pássaros Doidos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1999). *O Sapo Francisquinho*. Lisboa: Relógio d'Água.
- COUTO, Mia (2001). *O Gato e o Escuro*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Danuta Wojciechowska).
- ERLBRUCH, Wolf e HOLZWARTH, Werner (2003). *A toupeira que queria saber quem lhe fizera aquilo na cabeça*. Lisboa: Kalandraka.
- FIGUEIREDO, Violeta (2001). *A Verdadeira Vida da Formiga Rabiga*. Vila Nova de Gaia: Gailivro (ilustrações de Martinho Dias).
- GREJNIEC, Michael (2002). *A que sabe a lua?*. Lisboa: Kalandraka.

- HONRADO, Alexandre (2002). *Viagem ao Alto de um Ramo*. Porto: Âmbar (ilustrações de Simona Traina).
- INFANTE, Luís (2003). *Poemas Pequenininos para Meninas e Meninos*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- LETRIA, José Jorge (2002). *Mouschi, o Gato de Anne Frank*. Porto: Edições Asa.
- LETRIA, José Jorge e LETRIA, André (2004). *Animais Fantásticos*. Porto: Âmbar.
- LIONNI, Leo (2004). *Frederico*. Lisboa: Kalandraka.
- MAGALHÃES, Álvaro (2004). *Todos os Rapazes são Gatos*. Porto: Edições ASA.
- NEVES, Leonel (1976). *O Elefante e a Pulga*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Tossan).
- (1978). *O Livrinho dos Macacos*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Tossan).
- (1981). *Uma Dúzia de Adivinhas*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Tossan).
- NUÑEZ, Marisa (2003). *A Zebra Camila*. Lisboa: Kalandraka (ilustrações de Óscar Villán).
- (2004). *O Pinto Careca*. Lisboa: Kalandraka (ilustrações de Helle Thomassenl).
- SANTOS, Bruno (2004). *Sua Majestade, o Príncipe*. Lisboa: Dom Quixote (ilustrações de Júlio Vanzeler).
- SEPÚLVEDA, Luís (2001). *História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*. 10ª edição. Porto: Edições ASA.
- SOARES, Luísa Ducla (1994). *Os Ovos Misteriosos*. Porto: Edições Afrontamento (ilustrações de Manuela Bacelar).
- (2002). *O Dragão*. Lisboa: Civilização Editores.
- (2002). *O Urso e a Formiga*. Lisboa: Civilização Editores.
- (2003). «O Monstro». In *Seis Histórias às Avestas*. Lisboa: Civilização Editores.
- (2003). *Se os bichos se vestissem como gente*. Lisboa: Civilização Editores (ilustrações de Teresa Lima).
- (2004). *A Festa de Anos*. Lisboa: Livraria Civilização Editores.
- SOUSA, Maria Gracinda Coelho de (2003). *Bichos na palma da mão*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/Associação «Pelo prazer de viver».
- TAVARES, Miguel Sousa (1999). *O Segredo do Rio*. 3ª edição. Lisboa: Relógio d'Água.
- TORRADO, António (1972). *O veado florido*. Lisboa: Plátano Editora (ilustrações de Leonor Praça).
- VOLTZ, Christian (2004). *Eu não fui!*. Lisboa: Kalandraka.

## Outras referências

- ALBUQUERQUE, Fátima (2000). *À Descoberta da Palavra Redondinha – A Linguagem na Primeira Infância*. Porto: Porto Editora.
- (2005). «O Gato e o Escuro, de Mia Couto: “uma estória por via da poesia”». *forma breve* 2, 159-169.

- APARÍCIO, João Paulo e PELÚCIA, Paula (2002). «O animal e a Literatura de Viagens – Bestiários». In CRISTÓVÃO, Fernando (coord.). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. 2ª edição. Coimbra: Almedina/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, L3 – FCT, 221-233.
- BARRETO, António Garcia (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.
- BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BETTELHEIM, Bruno (1985). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Venda Nova: Bertrand.
- BIANCIOITTO, Gabriel (textes traduits et présentés par) (1995). *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Ed. Stock.
- BRAGA, Jorge Sousa (org.) (2005). *Animal Animal – Um Bestiário Poético*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARRANZA, Marcela (2004). «Galeria – Animalario Universal del Profesor Revillod Fabuloso Almanque de la Fauna Mundial». *Imaginaría – Revista Quincenal de Literatura Infantil y Juvenil*, 138, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2004 (<http://www.imaginaría.com.ar/13/8/animalario.htm>).
- CARVALHO, Mário de (1997). *Fabulário*. Lisboa: Caminho.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CRISTÓVÃO, Fernando (2002). «A Literatura de Viagens e a História Natural». In CRISTÓVÃO, Fernando (coord.). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. 2ª edição. Coimbra: Almedina/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, L3 – FCT, 185-218.
- FERREIRA, António Manuel (2005). «Os poemas em prosa de Eugénio de Andrade». *forma breve* 2, 59-70.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore (1998). «*Sylvae*. Os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média». In CARDIM, Pedro (coord.). *A História: Entre Memória e Invenção*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 61-90.
- GOMES, José António (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância*. Porto: ASA Editores.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1988). *A criança e a leitura. Como fazer da criança um leitor*. Porto: Porto Editora.
- IZZI, Máximo (1996). *Diccionario Ilustrado de los Monstruos (ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- JAN, Isabelle (1977). *La Littérature Enfantine*. 2<sup>e</sup>. édition. Paris: Lés Éditions Ouvrières.
- MURUGARREN, Miguel (2003). *Animalario Universal del Profesor Revillod Fabuloso Almanque de la Fauna Mundial*. México: Fondo de Cultura Económica (ilustrações de Javier SÁEZ CASTÁN).
- SCHON, Isabel e BERKIN, Sara Corona (1996). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Newark: International Reading Association.
- TARRÍO VARELA, Anxo et alii (1998). *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro/Xunta de Galicia.

TUCHERMAN, Ieda (2004). *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. 2ª edição. Lisboa: Nova Vega.

WOENSEL, Maurice Van (2001). *Simbolismo Animal na Idade Média. Os Bestiários. Um safari literário à procura de animais fabulosos. Introdução, histórico e antologia plurlíngüe dos Bestiários*. João Pessoa: Editora Universitária.

**Resumo:** Este estudo pretende proceder a uma reflexão sobre a possibilidade de leitura de obras literárias contemporâneas de recepção infantil à luz do género fabulístico, articulando-o ainda com o conto de animais e os bestiários. Para tal, procede a uma sucinta reflexão sobre alguns dos princípios teóricos dos géneros em questão, dando ainda conta, de forma breve, do desenvolvimento da fábula na história da literatura infantil portuguesa.

**Abstract:** The objective of this study is to reflect upon the reading of representative works of contemporary children's literature, particularly fables, by relating them to animal and bestiary texts. The study includes a brief reflection on some of the main theoretical principles of the aforementioned genres, taking into account the development of fables throughout the history of Portuguese children's literature.

# 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 pessoalidade 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 comparação<sup>1</sup>; 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,

---

<sup>1</sup> 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*,<sup>2</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup> 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.

---

<sup>3</sup> 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.





# Uma fábula, de António Franco Alexandre

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, identidade, reconhecimento.

Keywords: fable, identity, recognition.

1. Na obra poética de António Franco Alexandre, *Quatro Caprichos* (1999) é um livro charneira<sup>1</sup>: os três volumes subsequentes – *Uma Fábula* (2001), *Duende* (2002) e *Aracne* (2004) – instauram alguma perturbação em certos sectores da crítica, ao mesmo tempo que conquistam outros leitores e despertam outras vozes críticas<sup>2</sup>.

À semelhança do que acontece, no domínio da narrativa, com os romances de António Lobo Antunes, na poesia de Franco Alexandre é a linguagem, nas suas múltiplas articulações, que constitui o núcleo centrípeto das possibilidades de sentido. Há, no entanto, o uso de um discurso «fragmentado, sincopado, construído à base de colagens, de remendos» (Nava, 2004: 280), que, no dizer de Luís Miguel Nava, deixa o leitor, num primeiro momento, desarmado e afásico (ibid.: 264). Ora, segundo Eugénio de Andrade, «Toda a poesia é luminosa, até/a mais obscura» (Andrade, 2001): é preciso, por conseguinte, insistir e deixar-se contaminar. A disponibilidade tornará visíveis os sinais que configuram um mundo extraordinário. António Franco Alexandre enumera da maneira seguinte os elementos que estruturam esse mundo, o mesmo é dizer, os materiais com que se constroem os seus poemas: «eles são parte da experiência, misturam

---

<sup>1</sup> Sobre *Quatro Caprichos*, Eduardo Pitta salienta «a crónica dos dias (...) de uma meridiana clareza», uma das constatações que permitem terminar a apresentação crítica do livro da forma seguinte: «No tocante à obra de Alexandre talvez se possa dizer, à laia de conclusão, que este livro contribui decisivamente para diluir a noção de estranhamento (segundo Bloom) que lhe era tão familiar» (Pitta, 2002: 187-188).

<sup>2</sup> Entre essas novas vozes críticas salienta-se Frederico Lourenço, que reconhece em *Quatro Caprichos* uma «das mais brilhantes e virtuosísticas manifestações poéticas da literatura portuguesa contemporânea», confessando, no entanto, a sua preferência por *Uma Fábula* (Lourenço, 2004: 274).

acontecimentos reais, ficções, coisas roubadas a outros livros, pessoas que conheço, outras que imagino ou conheço imaginando, ideias, imagens, retratos, é isso a literatura» (Alexandre, 2002: 29). E em outra passagem do mesmo depoimento o poeta faz a seguinte declaração: «Eu, como qualquer outro poeta imagino, vivo materialmente o que escrevo. Quer dizer, não há nenhuma emoção ou pensamento nos meus poemas que eu não tenha *realmente* sentido ou pensado» (ibid.: 24).

Estas citações são particularmente relevantes, porque, por um lado, colocam a poesia de Franco Alexandre no plano de uma poética humaníssima, totalmente refractária a um pretense ludismo de erudição multimoda. Por outro lado, a informação de natureza oficial fornece-nos elementos propiciadores de um processo de leitura. Com efeito, a poesia de Franco Alexandre desenvolve-se a partir de uma multiplicidade de referências cuja eficácia afecta vários planos da realidade textual. À pluralidade de vozes que fracturam a figuração lírica do «eu», junta-se um método de escrita que, misturando «acontecimentos reais, ficções, coisas roubadas a outros livros» (ibid.: 24), perfaz uma malha de cruzamentos intertextuais muito complexos, destacando-se a «vocação premeditada para dialogar de perto com referências fundamentais da literatura», como aponta, com muita clareza, João Paulo Sousa (2002: 120). Note-se, no entanto, que a dispersão labiríntica não impede a delimitação de percursos hermenêuticos que, naturalmente condicionados pelas motivações do leitor, só adquirem pertinência a partir das possibilidades semântico-pragmáticas do texto. A este nível, vale a pena citar outra vez Luís Miguel Nava, porquanto, ao reflectir sobre a inicial perplexidade do leitor da poesia de Franco Alexandre, constata, a propósito dos poemas do livro *Os Objectos Principais*, de 1979, que, com persistência, acabamos por perceber que «tudo neles nos reenvia para um estrito núcleo de obsessões» (Nava, 2004: 264). E, num texto particularmente iluminador sobre a poesia alexandrina, Joaquim Manuel Magalhães, ao comentar alguns poemas do livro *As Moradas, 1 & 2*, diz, a certa altura, o seguinte: «estamos perante casos profundamente significativos de uma intensidade lírica magnífica, difícilima de atingir não só na escrita como, depois dela, na leitura. Estamos perante, por que não dizê-lo, obsessivos, obscuros poemas de amor» (Magalhães, 1989: 240).

Creio que tanto as considerações de Luís Miguel Nava como as de Joaquim Manuel Magalhães podem soltar-se do contexto particular em que foram escritas e estender-se ao conjunto da poesia de António Franco Alexandre. Na verdade, é perfeitamente perceptível um conjunto de temas obsidiantes, sendo o amor, nas suas várias modulações, uma questão essencial, veiculada através de diferentes estratégias discursivas. Se dermos crédito à opinião do autor, veremos mesmo que em *Quatro Caprichos* e *Uma Fábula* há até «uma clarificação temática, ou empobrecimento» pois esses poemas «passaram a falar quase exclusivamente de amor e de sexualidade» (Alexandre, 2002: 23). Não creio que nos livros referidos, bem como nos dois seguintes, *Duende* e *Aracne* tenha havido qualquer tipo de empobrecimento. Muito pelo contrário, partilho cabalmente a opinião de Frederico Lourenço que, ao recensar *Aracne* diz que «à semelhança de *Duende*», este

livro de Franco Alexandre «é uma incursão no terreno movediço da poesia de amor, em cujas areias só os maiores poetas conseguem mover-se sem se afundar» (Lourenço, 2005).

2. *Uma Fábula* é um livro dividido em quatro partes: «Poema Simples», «Duplo», «Eco» e «Epimítio». O título pretende, no entanto, situar os quatro fragmentos numa sequência textual unitária que, no dizer de Rosa Maria Martelo, dá forma a um «livro-poema» (Martelo, 2004: 229). A unidade semântica cataforicamente assegurada pelo título é, porém, variamente matizada, através do cruzamento de vozes e referências, que podem caucionar a utilização do termo *fábula* enquanto indiciador genológico; e, ao nível dos códigos do texto lírico, há igualmente o recurso a uma visível diversificação, com implicações nos domínios do ritmo, do código óptico-grafemático e das relações intertextuais mais profundas e subtis. Assim, por exemplo, o primeiro texto é uma longa série de sextilhas em redondilha maior, apresentadas de um só fôlego; e o segundo segue o mesmo método de disposição textual, arrumando em fileira os catorze versos do soneto decassilábico. Estamos, portanto, perante uma obra poética de grande complexidade, cuja sofisticação literária nos interpela logo a partir da capa.

Com efeito, ao contrário de *Duende* e *Aracne*, cujas capas, completamente negras, não indicam uma orientação de sentido bem determinada, *Uma Fábula* tem como texto proemial a composição plástica da capa, uma representação de dois animais reconhecíveis na tradição fabulística: a lebre e uma rapina. Há, por conseguinte, desde a primeira informação, uma intencionalidade genológica que é igualmente sinalizada no fim do livro, pois o último texto chama-se «Epimítio», um termo que, como recorda Frederico Lourenço, «aponta para os remates pseudo-universalizantes das *Fábulas* de Esopo» (Lourenço, 2004: 274). Ao iniciarmos a leitura do livro somos, pois, chamados ao universo da fábula e a ele somos reenviados no fim da leitura. Entre esses dois pontos extremos, temos poesia da mais elevada qualidade, e, como suplemento de sedução estética, as anunciadas expectativas de género são inteiramente exequíveis. O recurso à estrofação em sextilhas de versos heptassílabos, no primeiro texto, dá o tom de «arte antiga»<sup>3</sup> que naturalmente associamos à fábula, um género literário que «releva de origens culturais vetustas» (Reis, 1994: 159).

No *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes dizem que a fábula «designa um relato quase sempre breve, de acção relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas (personagens que são muitas vezes animais irracionais), apontando para uma conclusão

<sup>3</sup> Rosa Maria Martelo (2004: 232) chama a atenção para «o tom vagamente medievalizante» veiculado por esta «opção formal». E Frederico Lourenço (2004: 275) diz, sobre «Poema Simples», que «ficamos, ao princípio, intelectualmente imobilizados com o sortilégio encantatório do ritmo do poema, do perfume que se desprende de cada verso; com a sensação paralisante de que estamos a ler um texto da mais inimaginável antiguidade que foi, inexplicavelmente, escrito hoje de manhã...».

de dimensão ético-moral. É a simplicidade que a caracteriza que torna evidente e inequívoca, na fábula, essa conclusão muitas vezes explicitada pelo narrador» (ibid.: 158). A *Fábula* de António Franco Alexandre não cumpre todos estes preceitos, desde logo porque se trata de um texto intensamente lírico. Note-se, no entanto, que a pluralidade de vozes que se vão desenhando ao longo dos vários segmentos do poema, ou mesmo no espaço de um mesmo segmento, propiciam a dinamização de um diálogo (cf. Martelo, 2004: 229)<sup>4</sup>, que, mesmo quando é produzido *in absentia* é atravessado por fiapos narrativos que denunciam a presença latente ou explícita de narrativas de diferente tipologia, cuja função consiste, por um lado, em oferecer uma moldura de referências que situam as questões axiais do poema, e, por outro lado, colocam o texto num contexto literário que o próprio poema transforma em objecto de questionação.

De entre os intertextos convocados salientam-se o Canto III das *Metamorfoses* de Ovídio, o romance *Narciss und Goldmund*, de Hermann Hesse («Quem não leu/numa noite de neve, “narziss und godmund”?» p. 68), passagens da *Bíblia*, sendo particularmente relevante a referência a David<sup>5</sup>, bem como alusões míticas que lembram processos de metamorfose, nomeadamente a capacidade de Zeus se transformar em «chuva de ouro, em águia» (p. 44). Uma das presenças habituais da poesia de Franco Alexandre é Camões, e também neste poema se sente o sopro da lírica camoniana<sup>6</sup>.

A história de Eco e Narciso fundamenta o poema de Franco Alexandre a partir da primeira inscrição epigráfica<sup>7</sup> e expande-se em alguns dos intertextos, configurando o amor como um dos objectivos centrais desta fábula. Na verdade, o amor, ou a sua ausência, representado em Eco e Narciso tem continuidade em Narciso e Goldmundo, David e Jónatas, Zeus e todas as suas conquistas, sendo a referência à águia uma alusão clara ao rapto de Ganimedes<sup>8</sup>. Ao reflectir sobre as características da fábula moderna, o espe-

---

<sup>4</sup> Vide a seguinte afirmação de David Antunes: «Nesta fábula, que é uma espécie de conversa privada de interlocutores com posições dramáticas determinadas, pela necessidade de iludir o solipsismo e cepticismo, mas com as identidades difusas e translúcidas dos fantasmas, o outro habita o próprio sujeito» (Antunes, 2001: 113).

<sup>5</sup> «e trago alta missão encomendada/(como a David a funda, a mim o arco)/contra o monstro voraz que te devora» (Alexandre, 2001: 44).

<sup>6</sup> Sobre a questão dos intertextos, vide: Lourenço, 2004: 273-279; Martelo, 2004: 227-236.

<sup>7</sup> Sobre a primeira epígrafe do livro, vide Lourenço, 2004: 274. E sobre o conjunto das epígrafes, vide Antunes, 2001: 112.

<sup>8</sup> Alusões menos directas podem ser vistas em versos como, por exemplo, «Final passeavas de táxi, como um vulgar/sicário de vallejo». As figuras de Adriano e Antínoo, recriadas por Fernando Pessoa, parecem aflorar em versos deste género: «Tivesse eu continentes a meu mando,/fosse senhor de esquinas e planetas/ou subúrbios de sangue apaixonado,/mandaria imprimir o teu retrato/oficial, com nítido “procurase”,/em todas as gazetas» (Alexandre, 2001: 42-43/53). Lembrem-se, a título de exemplo, os seguintes versos do *Antínoo* pessoano: «Érguer-te-ei uma estátua que será/Prova em contínua, futura idade/De meu amor, beleza tua e divindade/A que a beleza sentido dá» (Pessoa, 2000: 123).

cialista Enrique Turpin Avilés, revisita os «motivos de género» ou motivos obrigatórios (Avilés, 2001: 734), chegando à conclusão de que um dos aspectos primitivos de reconhecimento que ainda prevalecem é a conexão da fábula com a sátira, tendo desaparecido, em contrapartida a intencionalidade parenética (ibid.: 734). A fábula contemporânea enfatiza também, entre outras coisas, os mecanismos de intertextualidade, pressupondo, naturalmente, uma recepção activa (ibid.: 737). Ainda segundo Avilés, enquanto na fábula tradicional há um processo de humanização dos animais, na fábula contemporânea acontece o contrário: os homens são animalizados (ibid.: 735). Na poesia de António Franco Alexandre, estão presentes estes considerandos, e, embora a sua *Fábula* não tenha uma intenção parenética, é, no entanto discernível, desde os primeiros versos, uma dimensão de procura que coloca o «eu» no centro de uma questionação individual cujo percurso justifica o epimítio final. Os primeiros versos dizem o seguinte:

Assim como o tempo passa  
já posso ser o que sou (p.11)

E os versos finais do epimítio, que são as derradeiras palavras do poema, expõem, num ritmo mais solto, a seguinte situação:

(...) numa noite de audácia incomparável  
passo a tratar-te por tu, e abraço com as pontas dos dedos  
os nós das tuas mãos; no fresco calor condicionado  
de um quarto onde a luz não dá para ler, recito  
estrofes e mitos; beijo-te, não é? Nada estava escrito,  
nenhuma verdade comum aos planetas,  
éramos só nós sem nenhum segredo,  
vivos e completos, serenos, mortais. (p. 73)

Ricardo Reis inicia uma das suas odes com estes dois versos assertivos: «Tornar-te-ás só quem tu sempre foste/0 que te os deuses dão, dão no começo» (Reis, 2000: 79). A *Fábula* de António Franco Alexandre parece poder ser lida à luz desta certeza. Na verdade, o verso «já posso ser o que sou», do início do poema, é retomado, de formas diferentes em outros passos como, por exemplo, na página vinte e dois: «agora já sei quem sou/(esta só é a lição)». Mesmo tendo em conta a variedade de figuras que ganham espessura no texto, é possível, creio, cinzelar os contornos de uma voz que já pode ser quem é, e que, no remate do poema, recita estrofes e mitos, dizendo que «nada estava escrito» e «éramos só nós sem nenhum segredo,/ vivos e completos, serenos, mortais». Mas esta constatação final surge depois da longa errância por múltiplas narrativas. O saldo didáctico de *Uma Fábula* não é, de facto, parenético, mas o processo de reconhecimento por que passa o sujeito unificador do poema parece reverberar as palavras do Narciso ovidiano quando diz, no verso 463 das *Metamorfoses*: «iste ego sum». Reconheço-me. Esse sou eu. É esta a lição.

## Bibliografia

- ALEXANDRE, António Franco (2001). *Uma Fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2002). «“depoimento?” para um apeadeiro». *Apeadeiro* 2, 22-34.
- ANDRADE, Eugénio de (2001). *Os Sulcos da Sede*. Porto: FEA.
- ANTUNES, David (2001). «Identidade, metamorfose e fantasmas em *Uma Fábula* de amor». *A Phala* 90, 112-113.
- AVILÉS, Enrique Turpin (2001). «El género de la fábula en los noventa : inflexiones y propuestas». In CASTILHO, José Romera y CARBAJO, Francisco Gutiérrez (eds.), *El Cuento en la Década de los Noventa*. Madrid: Visor Libros, 729-742.
- LOURENÇO, Frederico (2004). «Catafonia Visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre». In *Grécia Revisitada*. Lisboa: Livros Cotovia, 273-279.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989). «António Franco Alexandre». In *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Editorial Presença, 233-241.
- MARTELO, Rosa Maria (2004). «Metamorfose e Repetição: *Uma Fábula*, de António Franco Alexandre». In *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 227-236.
- NAVA, Luís Miguel (2004). «António Franco Alexandre». In *Ensaíos Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 264-284.
- PESSOA, Fernando (2000). *Poesia Inglesa I*. Edição e tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PITTA, Eduardo (2002). *Comenda de Fogo*. Lisboa: Temas e Debates, 186-188.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1994). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Ricardo (2000). *Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, João Paulo (2002). «As Dobras do Poema». *Apeadeiro* 2, 120-133.
- SOUSA, Martim de Gouveia e (2003). «Uma cama de árvores e de lume: a poesia de António Franco Alexandre». In FERREIRA, António Manuel (coord.). *Percursos de Eros: Representações do Erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 209-221.

Resumo: O poema *Uma Fábula*, de António Franco Alexandre, é um texto belíssimo e esteticamente muito complexo. O cruzamento de temas e processos estilísticos propicia interpretações diversificadas, como, por exemplo, a questão da identidade, do reconhecimento do «eu».

Abstract: The poem entitled *Uma Fábula* by António Franco Alexandre is a text of great beauty and extreme aesthetic complexity. The intertwining of themes and stylistic devices kindles several interpretations, mostly pertaining to the issues of identity and self-recognition.



assim: a leitura avançava sob a toada do reconhecimento. Até que, como já o notou Frederico Lourenço em leitura atenta, «surge uma estrofe omitida» (Lourenço, 2004: 278), isto é, não surge uma sextilha parentética que alude a uma outra fábula e que o Autor inserira na primeira versão publicada na revista viseense, criando-se assim, com esta alteração, a cisão com a modulação fabular que cruzava Eco e Narciso com «a pequena audácia trácia» (Alexandre, 2001: 9) de Orfeu.

Em «2. duplo», o traço alexandrino opera já sobre o texto impresso, elidindo por sugestão, individual ou geral (quantos livros assim e iguais?), 70 versos seguidos (Alexandre, 2001b: 33-36) e, intermitentemente, outros 42 (ibid.: 37-39), seguidos de 14 (ibid.: 40-41) e mais 28 (ibid.: 41-42), num total de 154 versos eliminados (?) ou problematizados (?).

Por último, em «3. eco», Franco Alexandre apenas rectifica o título da obra donde colhera o trecho da epígrafe, antepondo «Le» a «Roman de la Rose».

Por aqui se ficando a intervenção de António Franco Alexandre, é justo que se conclua que a alteração material do texto impresso, não sendo confundível com um acto de corrupção textual, pode ser entrevista como uma correcção redaccional pós-tipográfica promovida pelo Autor.

Não se podendo prever para já se a modificação veio para ficar (há que esperar, por exemplo, por nova recolha da obra completa) ou se o encurtamento é individualizado para os destinatários (ouvi falar de outros casos, não sei se iguais), o certo é que a diferença endofórica interage já com a supressão e permite acertos hermenêuticos consequentes.

Sem previsão de «terramoto» nas linhas de leitura já traçadas, o «novo» texto alexandrino corrobora a «fulminação»<sup>1</sup> anteriormente detectada pelos hermeneutas alexandrinos, talvez se podendo dizer que a incisão autoral matiza a «boca bilingue».

E assim a fábula alexandrina segue a metamorfose do corpo (corpo no corpo, acção do tempo sobre o corpo, fulgor e reflexo eróticos ...), semeando chaves interpretativas e possibilidades. Antiquíssimo e matinal, corado polifonicamente pelas melhores vozes, o canto fabular e mítico de António Franco Alexandre não se esgota naquilo que dizem ser<sup>2</sup>: e, no entanto, é já tudo o que foi dito mais o calor de novas emoções. Novas

---

<sup>1</sup> Frederico Lourenço refere-se do seguinte modo ao encontro havido com este livro: «O livro que me fulminou nessa segunda-feira que nunca esquecerei é *Uma fábula* (Assírio & Alvim, 2001), um quarteto assombroso constituído por “Poema Simples”, “Duplo”, “Eco” e “Epimítio”» (Lourenço, 2004: 273).

<sup>2</sup> Fernando Pinto Amaral (2001) entrevê na obra alexandrina a narrativa de uma história de amor, em que abundam monólogos dialogais, que dirige o sentido para uma ética poética e para a suspensão da fluidescência humana; David Antunes (2002) defende que o que se passa é «a silenciosa consciência de uma solidão e de um cepticismo que irrompe da sistemática tentativa do sujeito querer acreditar que não está só e que os outros existem e lhe devolvem uma consciência da sua própria existência»; António Franco Alexandre (2002) defende ser *Uma fábula* um «quinto capricho», aí se fundindo vida e literatura, reali-

e diferentes, como diversas e complementares são as vozes desta *fábula*.<sup>3</sup> Pensando bem, não serão aqui as palavras o verdadeiro acontecimento, que, no sentido de Tsvetaieva, permite dizer viver o amor das palavras e morrer dos factos? E, no entanto, os factos são a poesia.

## Bibliografia

- ALEXANDRE, António Franco (2001). *Uma Fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2002). «“depoimento?” para um apeadeiro». *Apeadeiro* 2, 22-34.
- AMARAL, Fernando Pinto (2001). «A luz que nasce das palavras». *Mil Folhas* de 10 de Novembro, 10.
- ANTUNES, David (2001). «Identidade, metamorfose e fantasmas em *Uma Fábula* de amor». *A Phala* 90, 112-113.
- (2002). «O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre». In <http://www.ples.umassd.edu./ples7texts/Antunes.doc>.
- FERREIRA, António Manuel (2005). «*Uma Fábula*, de António Franco Alexandre». *forma breve* 3.
- LOURENÇO, Frederico (2002). «António Franco Alexandre: Pense quem lê». *Os meus livros* 2, 27-30.
- (2004). «Catafonia Visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre». In *Grécia Revisitada*. Lisboa: Livros Cotovia, 273-279.
- MARTELO, Rosa Maria (2002). «Metamorfose e Repetição: *Uma Fábula*, de António Franco Alexandre». *Relâmpago* 10, 143-149.
- PITTA, Eduardo (2002). «António Franco Alexandre». *Ler (Livros & Leitores)* 53, 98-99.
- RUBIN, David Lee and SELLS, A. Lytton (1993). «Fable». In PREMINGER, Alex and BROGAN, T.V.F. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MJF Books.
- SOUSA, Martim de Gouveia e (2002). «A poesia simples de António Franco Alexandre». *Ave- -Azul* 5-6, 137-138.

---

dade e imaginação, humor e desistência; Rosa Maria Martelo (2002) releva o apagamento da imagem do outro; eu acentuei o ironismo e a viagem especular do descentramento presentes em «poema simples» (2002), vincando depois a imensa história de amor plasmada na obra (2003); Eduardo Pitta (2002), *en passant*, lê a fábula à escala genológica; Frederico Lourenço (2003 e 2004) alude ao homem-fábula que representa a condição humana, vincando o poder sedutor e a simplicidade emotiva do texto alexandrino, aí se mostrando o mito da metamorfose universal; por último, António Manuel Ferreira (2005), vinca o processo de reconhecimento aí travado, deslocando o saldo parenético, que Pitta parecera divisar, para a lição ovidiana do «iste ego sum», que é, também, uma missão para cada leitor. Um no outro, pois.

<sup>3</sup> De acordo com o postulado de David Lee Rubin e A. Lytton Sells (Rubin-Sells, 1993: 400-401), que subdivide as fábulas em três categorias («the assertional, the dialectical, and the problematic»), inseriria *Uma fábula* nas problemáticas, atendendo à «omissão» da tese (o poema, diria Franco Alexandre, é «a sombra que ilumina/o lugar onde nada se vê», à disparidade «narrativa», à polifonia e à ambiguidade.

- (2002). «António Franco Alexandre: o sopro de Eros entre os ossos e o chão». *Jornal do Centro* 32, 21.
- (2002). «Um no outro: a poesia silenciosa de António Franco Alexandre». *O Zurara* 2, 6.
- (2003). «Uma cama de árvores e de lume: a poesia de António Franco Alexandre». In FERREIRA, António Manuel (coord.). *Percursos de Eros: Representações do Erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 209-221.
- (2005). «*Uma fábula*: a lição política em António Franco Alexandre». *Jornal do Centro* 186.

Resumo: António Franco Alexandre é um dos nomes maiores da poesia portuguesa. Agindo sobre o texto impresso, o poeta redirecciona o leitor e escreve, possivelmente, um outro texto. A alteração material, individualizada ou sistemática, é acto que só novas edições poderão tornar válido.

Abstract: António Franco Alexandre is one of the most renowned contemporary Portuguese poets. By acting upon the printed text, the poet reorients the reader and possibly writes another text. Material change, whether individualized or systematic, is an act that only new editions can validate.



# Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, humanização do cão / animalização do homem, diálogo, morte de Deus.

Keywords: fable, dog's humanization / man's animalization, dialogue, God's death.

1. A novela que, em 2002, Manuel Alegre publicou sob o título *Cão Como Nós* evoca alguns dos sentidos estruturantes da fábula como género, promovendo a diluição de fronteiras entre o mundo animal e o mundo do Homem e impulsionando explicitamente a humanização do cão, que passa assim a ser designado como um de nós. Como sabemos, o cão, pela sua sagacidade e pelo seu difundido instinto de fidelidade, estabeleceu desde sempre uma relação muito próxima com o Homem, relação esta que a literatura não pôde deixar de assimilar, como o atestam os textos de uma série de escritores contemporâneos, entre os quais avultam, por exemplo, José Saramago, Manuel Alegre e Vergílio Ferreira.

De todos os cães que surgem na ficção de Saramago, parecem destacar-se desde logo o cão Constante de *Levantado do Chão*, espécie de homenagem do Homem ao animal pela sua constância e fidelidade; o cão que, n' *A Jangada de Pedra*, parte em viagem com a Península Ibérica, acompanhando a deriva das demais personagens; o demasiadamente humano cão Achado, de *A Caverna*; e ainda (ou sobretudo) o subtil e inesperado Cão das Lágrimas de *Ensaio sobre a Cegueira*, que funciona para a Mulher do Médico como o fio de equilíbrio que lhe possibilita ainda a presença da lucidez no contexto de caos absoluto como é o deste romance. O Cão das Lágrimas parece justamente adquirir aquilo que o seu companheiro humano mostra ter (quase irremediavelmente) perdido – a humanidade, no seu modo de se relacionar com os outros –, desenvolvendo-

-se assim, numa espécie de paralelo invertido, a surpreendente humanização do animal e a talvez mais previsível animalização do Homem. Por seu turno, a novela de Manuel Alegre dá uma certa continuidade ao cão-modelo do romance saramaguiano, ao apresentar o Kurika não apenas como pertencendo, pela razão do afecto, à família que é a sua, mas como pertencendo, pela semelhança de comportamento, à mais extensa família do Homem. Em *Cão Como Nós*, é atribuída ao animal a faculdade de se comunicar com o Homem, até porque, como diz o narrador, a fala «está antes da palavra, como a poesia» (Alegre, 2002: 89) e não necessita, por isso, da loquacidade humana para concretizar-se de um ponto de vista comunicativo.

2. Esta humanização do cão vem, por sua vez, a ser igualmente sublinhada por Vergílio Ferreira através de um dos primeiros exemplares da sua ficção – o Mondego de *Aparição*:

– *Mondego!*

Dei-lhe um nome, o cão olhou-me de longe, imóvel, com o seu olhar triste e ressentido de velhice.

– *Mondego!* Venha aqui!

(...) Estabeleceu-se assim uma comunicação entre nós por uma certa qualidade de presença, de realidade íntima, de pessoas. Todos os bichos que eu observara até então eram puros objectos mecânicos, como os grilos, os ralos, as louva-a-deus; ou matéria, lama com movimento, como os vermes, as rãs, os sapos, e os que eram já vida, como os pássaros, os bois, mal tinham estabelecido comigo uma convivência que lhes revelasse, se a tivessem, a individualidade. Sempre a vida me fascinou, sim. Mas nas vibráteis lagartixas, cujas caudas cortadas remexem ainda frenéticas, nas vívidas doninhas, nos ratos estrepitosos, nos pássaros, eu não sentia senão confusamente uma forma total de vida, a mesma força universal repartida pelos bichos, esse modo de ser em que começo e fim não são um limite mas elos de uma continuidade. Ora no cão eu pude sentir obscuramente uma «pessoa». (Ferreira, 2001 [1959]: 134 – 236)

Como pode perceber-se, o cão era para o narrador como que suprimido à sua condição de animal e à sua existência mecânica supostamente irracional, para passar a adquirir uma individualidade própria («uma certa qualidade de presença, de realidade íntima»); ele ocultava a presença de uma pessoa e passava assim a estar em condições de suportar o sentido vagamente dialógico da comunicação do Homem com ele – «estabeleceu-se assim uma comunicação entre nós». Todavia, mais do que um exemplo da estreita relação que o cão estabelece com o Homem, a narrativa vergiliana transforma, com alguma frequência, o mesmo cão no interlocutor ideal para o homem, no interlocutor substituto do interlocutor humano que, por um motivo ou outro, se vai furtando

ao diálogo com o seu semelhante. O cão é, por isso, «o nosso outro sem as chatices», ou como também se diz, «o homem em melhor»: <sup>1</sup>

– Foi uma boa ideia teres arranjado um cão. Podes conversar com ele, nunca te chateia com discussões. Podes-lhe contar a tua vida, mesmo a mais íntima, mesmo aquela que nunca se confessa, que não se vai contar a ninguém. Podes dar-lhe pontapés quando estiveres chateado que ele dá apenas uns ganidos e depois cala-se como é do seu dever de cão. Podes não lhe dizer nada que ele não se queixa de seres pouco conversador como se queixava a tua mulher e está sempre ao pé de ti para a hipótese de mudares de opinião. O cão é o mais antigo amigo do homem, deves saber. Desde os tempos mais remotos, quando ainda se não tinha inventado a História, já se tinha inventado o cão para parceiro do homem. Uma fidelidade assim provada pelos milénios é uma garantia. O cão é o nosso outro sem as chatices, as bandalheiras de todos os outros outros. O cão é o homem em melhor. É a moral mais perfeita porque é feita de deveres sem direitos. (...) E podes chorar sobre ele que ele lambe-te as lágrimas. Só foi um erro teres-lhe chamado *Matraca*. A *matraca* é aquela tábuia de argolas que se batem pelas ruas quando está o Senhor morto e se não podem tocar os sinos. É um nome fúnebre. Mais fúnebre que qualquer outro porque lembra a morte da divindade. Lembra Sexta-Feira Santa da Paixão. (Ferreira, 1983: 190 – 191)

O cão é aqui apontado como o outro do Homem, visto que, por seu intermédio, o sentido humano da comunicação concretiza-se como não se concretiza quando ambos interlocutores pertencem à espécie humana. Para além disso, parece-nos que, neste texto, o nome do cão não é talvez inocente – *Matraca* –, apontando directamente para uma questão central na ficção do escritor: a questão da morte de Deus. O nome *Matraca* (espécie de tábuia com argolas que se toca pelas ruas na Sexta-Feira Santa da Paixão e que anuncia aos fiéis a morte de Cristo) surge, neste contexto, sinalizando não exactamente a morte de Cristo, mas a muito mais ampla morte da divindade, do senhor supremo – Deus. Deste modo, a Sexta-Feira Santa da Paixão de que fala o texto aproxima-se mais da Sexta-Feira Santa especulativa de Hegel, de quem o Zaratustra de Nietzsche recebeu a herança da morte de Deus, do que da Sexta-Feira Santa da Páscoa, permitindo então, como lembra Maria Joaquina Nobre Júlio, uma leitura cristológica da morte de Deus. (Cf. Júlio, 1996: 62 – 64)

---

<sup>1</sup> Veja-se o que o escritor afirma num dos seus volumes de *Conta-Corrente*: «Porquê a sedução de um cão? Huxley disse que toda a gente sonha ser Napoleão e que por isso os cães são tão estimados. Por mim já arrisquei que se os cães são estimados é porque a sua carne não é boa para comer. E de outra vez, mais inclinado à compreensão humana, adiantei que os cães são estimados porque se parecem com as crianças, com a vantagem de não chegarem nunca a adultos. Talvez que a razão do seu fascínio esteja precisamente em o cão não ser inteiramente e só um animal, mas uma pessoa humana no limite de se revelar.» Cf. Ferreira, 1993 [1986]: 316.

É, se quisermos, uma outra Páscoa a que neste texto se anuncia – aquela que começa com a morte da divindade e continua não já com a sua ressurreição, como terá sucedido com Cristo, mas com a necessidade de um renascimento do Homem, finalmente liberto de pesado fardo de Deus: morre Deus e ressuscita o Homem. Por isso em *Alegria Breve* o narrador Jaime Faria mata o cão Médor, para que o renascimento do Homem não tivesse nenhuma testemunha do tempo antigo onde Deus reinava ainda – «é necessário que tudo seja novo, inteiramente novo e imprevisível, que o passado morra em ti profundamente, desde os olhos tristes do Médor» (Ferreira, 1991 [1965]: 151).

É um cão reles, surrado a fomes e abandonos. Tem o pêlo amarelado, não de um amarelo de origem, mas do das coisas que envelhecem. Pende-lhe o focinho para a terra. Pende-lhe tudo para a terra, mas as pernas abertas estacam-no ainda no ar. É um ser vivo. Respira. Porque respiras? Berro-lhe de novo:

– Médor!

Ele geme ainda, com uma delicadeza submissa, ergue até mim devagar os olhos escorçados. São olhos grandes, com todo o mundo dentro. Fitam-me longos. Afundam-se para lá do dia até a uma escuridão sem fim. São olhos do passado. Enfrentamo-nos numa luta sem tréguas. Deus não vê – está morto, como todos os homens mortos, ou mais ainda. (...) Tem olhos inesgotáveis. Aguados escorrem a tragédia milenária e a memória que vem nela. Humanos, afogados no vício do sofrimento. Deus não vê. Que tens que fazer aqui? Cão! És cão. O homem novo vai nascer.

(...) Estás podre. Ergues a tua podridão nas quatro patas como sobre um altar. Mas não te mato por piedade ou por justiça. (...) Estamos sós. Que tudo se cumpra na simplicidade deste vazio. Mas é inútil insistir: ele fita-me, fita-me. É preciso ser forte. Estamos prontos e irredutíveis: ele a aceitar, fechado em memória e em acusação; eu a negar, cerrado na minha pureza absoluta. E então o meu dedo toca no gatilho. É uma peça subtil, simples e poderosa como uma vontade divina. Acerto definitivamente a posição, alinho os canos na recta estrita que me liga ao animal. E seco, aperto o dedo. Um estrondo pavoroso abala o ar. E multiplicado em ecos, é como se perseguisse ainda por todos os cantos plausíveis a fugitiva imagem do cão. (Ferreira, 1991 [1965]): 143 – 149)

Deus está morto e já não vê e por sobre a sua morte há-de o Homem renascer e instaurar uma nova era, onde o Médor, com os seus «olhos do passado», não tem já lugar. Jaime mata-o, pois, num gesto de pura assepsia do mundo velho, para que o novo, o do esplendor do humano, possa finalmente consolidar-se. Todavia, a ideia da morte de Deus implicou sempre, na obra de Vergílio Ferreira, uma visão profundamente ambivalente: por um lado as personagens aplaudiam-na, porque ela possibilitava a ansiada libertação do Homem, mas, por outro, não podiam deixar de exprimir uma solidão de carácter ontológico ao sentirem-se abandonadas, pelo Deus agonizante, no vasto

labirinto do mundo. O cão Teseu de *Signo Sinal* surge precisamente neste contexto e não deixa de ser curioso que seja um cão a pretender conduzir o Homem (metaforizado no narrador Luís Cunha) até à saída do labirinto, se bem que o possível desvelamento do enigma acabe por gorar-se depois, *in extremis*, com o súbito desaparecimento de Teseu, que abandona inesperadamente o narrador no labirinto das ruas: «vou à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão. É uma rede que se estende pela noite a toda a vastidão do largo, desenha o ininteligível do enigma no silêncio» (Ferreira, 1979: 239). *Signo Sinal* é, pois, o romance-metáfora da ruína do mundo provocada pela derrocada do divino e pela subsequente desorientação do Homem, sem «uma coisa segura para encostar o focinho»:

Se eu te fosse a contar, Teseu. Se eu fosse a dizer o que por aqui vai. Mas não sou só eu, não sou. Há milhares, milhões, talvez os dois biliões que cobrem o mundo. Tu estavas abandonado na praia, ou perdido ou coisa assim. Viste um tipo disponível, encostaste o focinho e resolveste o problema. Mas eu? Onde é que há um princípio, uma ideia, uma coisa segura para eu encostar o focinho? Agora que já me conheces, se eu te for pôr lá longe, tu vens fariscando o meu rasto e dás comigo. Mas eu não tenho faro nem tenho o que fariscar.

(...) Temos de nos ir embora, Teseu,

começa a arrefecer, jantamos no restaurante lá de cima. E é bom levar a memória deste Sol ainda no alto – tu que dizes?

Mas ele não diz nada. Olha-me apenas muito sério, com os seus olhos escorraçados, depois põe-se a ganir baixinho. Tenho de me ir embora, que estou aqui a fazer? a aldeia em ruínas, sempre, quando recomeçarão as obras? Mas ir para onde? é curioso, não tenho um destino à minha espera.

(...) Caminhámos pela areia, chegámos ao caminho que rodeia a praia, no sopé de uma colina que se erguia sobre o mar. Mas quando me desviava para o alto de uma arriba onde eu tinha o carro, eis que Teseu partiu imediatamente em sentido oposto. (...) Meteu por uma vereda da colina, tentei ainda apanhá-lo. Mas sem uma hesitação, foi trepando a colina pela vereda, desapareceu atrás de uns arbustos, deixei de o ver. (Ferreira, 1979: 147, 197, 237 – 238)

3. Na ficção de Vergílio Ferreira, o cão é efectivamente sujeito a um processo de humanização, adquirindo uma individualidade própria, uma pessoa, e podendo assim converter-se num interlocutor possível para o narrador quando todos os outros falham. Ele ameaça guiar o Homem até à saída desse labirinto desenhado, na cidade dos homens, pela dissolução da ideia de Deus, mas a verdade é que desaparece, abandonando-o na sua desorientação e insinuando que não há nenhuma saída possível para o labirinto dos homens sem Deus.

Como quer que seja, a verdade é que observamos, na obra do escritor, uma diluição da dimensão ético-moral que preside à mais tradicional textualização da fábula ao dotar-se o cão de humanidade. Porque a fábula clássica não prevê, como sabemos, nenhuma explicação lógica para o facto de os animais falarem, aspecto este que surge completamente subvertido não só na ficção vergiliana, como ainda nos textos de Alegre e Saramago, onde não há necessidade de se fazer de conta que os animais falam ou são como nós, porque eles são na realidade um de nós.

## Bibliografia

- ALEGRE, Manuel (2002). *Cão Como Nós*. Lisboa: Dom Quixote.
- FERREIRA, Vergílio (2001 [1959]). *Aparição*. 59ª Edição. Lisboa: Bertrand.
- (1991 [1965]). *Alegria Breve*. 6ª Edição. Lisboa: Bertrand.
- (1979). *Signo Sinal*. Lisboa: Bertrand.
- (1983). *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand.
- (1993 [1986]). *Conta-Corrente 4*. Lisboa: Bertrand.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (1996). *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*. Lisboa: Edições Colibri.
- SARAMAGO, José (1980). *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.
- (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- (2000). *A Caverna*. Lisboa: Caminho.

Resumo: A ficção romanesca de Vergílio Ferreira promove frequentemente a humanização do cão, fazendo dele um de nós e dotando-o de uma capacidade de interlocução com o Homem que o mesmo Homem parece ter perdido, razão pela qual se nos afigurou pertinente a análise de alguns dos exemplares caninos presentes na ficção do escritor: Mondego (*Aparição*), Matraca (*Para Sempre*), Médor (*Alegria Breve*) e Teseu (*Signo Sinal*).

Abstract: Vergílio Ferreira's fiction often encompasses dog's humanization, either turning it into one of us or endowing it with a remarkable inclination for human intercourse that man himself appears to have lost. That's why we have thought it compelling to look into a few canine exemplars, as they have been depicted in the author's fiction: Mondego (*Aparição*), Matraca (*Para Sempre*), Médor (*Alegria Breve*) and Teseu (*Signo Sinal*).

# Fábula, apólogo e parábola em Machado de Assis

Adelto Gonçalves

Unisantia/Unimonte – Santos-São Paulo

Palavras-chave: Machado de Assis, conto, fábula, parábola, apólogo.

Keywords: Machado de Assis, short story, fable, parable, apologue.

A fábula, o apólogo e a parábola são narrativas curtas que trazem implicitamente um julgamento moral e uma estrutura dramática em que se fundamentam. Tão emparentados andam que melhor seria que houvesse um termo que os reunisse e definisse. Talvez assim fossem evitadas algumas distorções, pois, à falta de melhor definição, alguns chamam de fábula o que não passa de parábola e outros consideram apólogo o que melhor seria enquadrado como fábula, já que enfeixaria histórias centradas em animais irracionais. Mas, como ocorre com os gêneros, aqui as fronteiras destas formas literárias também são muito fluidas e não se separam com tanta facilidade íntima, como diria Fernando Pessoa (1977: 198).

A princípio, porém, como explica Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*, é possível distingui-los a partir de suas personagens. Assim, o apólogo seria protagonizado por objetos inanimados, como plantas, pedras, rios, relógios, moedas, estátuas etc (Moisés, 2004: 34), enquanto a fábula, por animais irracionais cujo comportamento deixa transparecer uma alusão, satírica ou pedagógica, aos seres humanos (ibid.: 184).

Já a parábola distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Vizinha da alegoria, comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas. Numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula-se um saber apenas acessível a iniciados. Embora possamos arrolar exemplos profanos, a parábola identifica-se com o espírito da Bíblia onde existe com abundância (ibid.: 337)

É de lembrar que Coelho Neto (1864-1934) publicou, em 1904, um livro que intitulou *Apólogos*, mas que continha algumas histórias centradas em animais irracionais,

o que nos permitiria classificá-las como fábulas, se fôssemos levar a ferro e fogo as definições que arrolamos acima. Afinal, a fábula, desde que cultivada em versos na Antiguidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a.C., e por Fedro, escritor latino do século I da era cristã, sempre foi protagonizada por animais irracionais.

E assim continuou depois que La Fontaine, em livros publicados entre 1668 e 1694, deu a essa forma literária foros de grandeza. Quem também escreveu um livro com o título de *Apólogos* foi João Vicente Pimentel Maldonado (1773-1838), amigo do poeta Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1804).

No pensamento de Aristóteles, o termo «fábula» designava a «imitação dos atos», ou seja, a intriga, e era «o primeiro e mais importante» elemento da tragédia, como se pode ler na *Poética*, lembra Massaud Moisés, acrescentando que também para os formosistas russos o vocábulo encerrava conotação específica, vizinha de «história», «enredo». Citando Todorov, Moisés ressalta que a fábula consiste no «conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra», ou ainda, «conjunto de motivos e sua seqüência cronológica e de causa e efeito» (ibid.: 184).

No século XIX, as fábulas em seu sentido *lato* já chegaram em prosa, deixando para trás os versos como veículo de expressão. Em língua portuguesa, provavelmente, alcançaram o seu grau de maior transcendência com Almeida Garrett (1799-1854) em *Fábulas e Contos*, de 1853. Na literatura brasileira, se o século foi de Machado de Assis (1839-1908), os apólogos e as parábolas encontraram nele um exímio cultor, embora não tenha sido muito produtivo nessa forma literária, já que sua obra é reconhecida, em primeiro lugar, pelos romances e, depois, pelos contos. Portanto, se não os tivesse composto, a sua fama e mérito seriam idênticos.

De Machado de Assis, há pelo menos duas histórias que rondam as considerações teóricas para parábolas, apólogos e fábulas, mas que, escorregadias, escapam a uma definição objetiva, como, aliás, boa parte da obra machadiana, sempre feita de muitos subterfúgios e subentendidos. Por isso, à falta de melhor definição, vamos chamá-las de contos.

São eles: «A Igreja do Diabo» e «Um Apólogo», que fazem parte de livros pertencentes à segunda fase machadiana que, como estabeleceu a crítica, começa a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). «A Igreja do Diabo» foi juntada em *Histórias sem Data* (1884), enquanto «Um Apólogo» é de *Várias Histórias* (1896). Ambas foram reunidas em *Contos consagrados de Machado de Assis*, com biografia do autor por M. Cavalcanti Proença e estudo introdutivo por Ivan Cavalcanti Proença (Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969).

Como se sabe, Machado de Assis cultivou o hábito de ler o *Eclesiastes* bíblico e os *Pensamentos* de Pascal, o que talvez o tenha levado a desenvolver um estilo figurado, metafórico, permeado por parábolas, apólogos e aforismos, com frases ágeis e contundentes.

Esse estilo o teria também estimulado a exercitar um elemento que vinha do Romantismo, a ironia, que «nasce da consciência do caráter antinômico da realidade e

constitui uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo», segundo definição de Friedrich Schlegel (1772-1829), o grande responsável pela introdução do conceito de *ironia* na estética romântica (Silva, 1993: 548). A arte, segundo Schlegel, exige do criador uma atitude de ironia, ou seja, de distanciamento, de superioridade em relação à obra criada, exatamente a postura que se percebe nos romances e contos de Machado de Assis.

## «A Igreja do Diabo»

A rigor, «A Igreja do Diabo» não é uma fábula. Além de não constituir uma narrativa curta, pois tem 14 páginas de composição, os seus protagonistas não são animais irracionais à La Fontaine que falam de um modo integralmente humano. Tampouco pertencem à espécie humana. É descrita por um autor onisciente e onipresente, embora permeada de diálogos entre divindades: Deus e seu anjo renegado, o Diabo. Portanto, extrapola até os limites do fabuloso.

Conta o autor que, certo dia, o Diabo, frustrado com a sua existência secundária, teve a idéia de fundar uma igreja e decidiu apresentá-la ao Senhor. Para quê queria o Diabo uma igreja, se ele sempre foi, ao longo dos séculos, avesso a regras, a cânones e a rituais? Ora, porque esse seria um meio eficaz de combater as outras religiões e destruí-las de uma vez, conta o autor onisciente. A sua igreja seria única, sem Maomé e Luteros para combatê-la e dividi-la (Assis, 1969: 71-72)<sup>1</sup>.

Escrita a uma época em que a Igreja romana exercia o monopólio da fé, ainda que já fossem longe os tempos da intolerância representada pela Inquisição do século XVI, o conto de Machado de Assis não deixa de readquirir um certo vigor nos dias de hoje em que igrejas evangélicas proliferam em cidades e sertões do Brasil, muitas vezes insufladas pelas vantagens das telecomunicações. É que todo sectário, sempre frustrado com sua existência secundária, a primeira coisa que faz é organizar outra igreja.

No conto machadiano, depois de enfadar o Senhor, o Diabo chega à terra disposto a espalhar a nova doutrina, prometendo aos seus discípulos e fiéis as delícias do mundo, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Ao imaginar esse ser luciferino, o autor coloca do avesso um universo mental ainda hoje fortemente sedimentado na população, estruturado em torno de uma visão mágica do mundo e de uma tradição plurifacetada de pensamento mítico que deu origem à figura literária de Fausto (Bethencourt, 2004: 44). Não é à toa que, em sua conversa em que comunica ao Senhor a sua intenção de fundar uma igreja, o Diabo diz que não vem em nome de Fausto, «mas por todos os Faustos do século e dos séculos».

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, 1969: 71-72. As demais citações são extraídas da mesma edição.

Ao Senhor, diz ainda: «Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para a minha igreja; atrás delas virão as de seda pura...». Depois de ouvir a catilinária luciferina, o Senhor, impaciente, manda-o de volta à terra: «Retórico e sutil! Vai, vai, funda a tua igreja; chama todas as virtudes, recolhe todas as franjas, convoca todos os homens... Mas vai, vai!».

De volta ao mundo dos homens, em sua pregação, o Diabo reabilita como virtudes a soberba, a luxúria, a preguiça, a avareza e a gula. Também a inveja considera virtude preciosa, pois era origem de prosperidades infinitas. Com semelhante discurso, não demorou para que multidões corressem atrás dele encantadas. Mais entusiasmo arrancou quando preconizou que a venalidade era o exercício de um direito superior a todos os direitos. «Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo?», argumentava.

Depois de combater o perdão das injúrias e outras máximas de brandura e cordialidade, o Diabo entendeu de rematar a obra dizendo que o amor ao próximo era um obstáculo grave à nova instituição, mais um inimigo a ser combatido. E mostrou que essa regra era uma simples invenção de parasitas e negociantes insolventes, gente fracassada de olho na opulência alheia.

Como ainda havia incrédulos, o Diabo recorreu a um apólogo: cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão dos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. E esse apólogo foi incluído no livro da sabedoria da nova religião.

Mas, quando a nova religião parecia ir de vento em popa, reunindo cada vez mais adeptos, o Diabo descobriu, desolado, que o êxito de seu empreendimento não era completo, talvez nunca o viesse a ser por mais que insistisse e granjeasse novos seguidores. De nada adiantaria restabelecer quase por completo o reinado do vício e da iniquidade sobre a Terra, pois sempre restariam alguns que insistiriam, ainda que às escondidas, em praticar as antigas virtudes. Houve até quem, depois de dilapidar o erário público, decidira restituir-lhe pequenas quantias. Onde já se viu isso?

Por aqui se vê que, como já percebera John Gledson, este conto, que inclui um apólogo, é uma adaptação da doutrina de Arthur Schopenhauer (1788-1860), para quem o mal – ou o egoísmo – é o motor básico da maioria das ações humanas (Gledson, 1991: 149) Mesmo assim, jamais o «mal» poderá ser a norma oficial do mundo, jamais poderá assumir os discursos dos políticos às escâncaras, ainda que, hoje, mais de um século depois, os políticos brasileiros sejam acusados de ter perdido a vergonha na cara, assumindo em público o que antes só sussurravam entre paredes.

Enfim, o «mal» jamais poderá organizar a sua «igreja», exceto se limitada a alguns poucos marginalizados. E por que? Ora, uma igreja como a imaginada pelo Diabo de Machado de Assis o que pregava era que o inferno achava-se aqui mesmo na Terra e que nada mais restaria ao homem exceto usufruir do que a vida lhe podia oferecer porque não haveria outra oportunidade, não haveria outra vida além desta. Esta é a verdade irônica que Machado de Assis deixa o leitor intuir sem forçá-lo: se uma igreja coloca em xeque o dogma da imortalidade, está condenada ao fracasso. Como a do Diabo desta história machadiana.

Diz o filósofo alemão Schopenhauer, autor de cabeceira de Machado de Assis: «De fato, todas as religiões simulam considerar a existência de seus deuses como a coisa capital, e defendem este tema com muito zelo. Todavia, o grande problema é o problema da imortalidade – pelo fato de aliarem a nossa vida de todo dia um dogma de imortalidade e pelo fato de considerarem esta vida como que inseparável da imortalidade é que desfrutam de uma importância indestrutível (...). Em suma: se demonstrássemos a absoluta impossibilidade de outra vida, não existiriam as religiões» (Schopenhauer, 1960: 86-87).

Pois se é assim – e Deus, portanto, como onipotente e onipresente, sabia-o antes mesmo de conceder a audiência ao Diabo –, melhor deixar como está porque, ainda que os homens sucumbam a todos os vícios e venalidades, sempre haverá quem se deixará atrair pela prática da virtude, a ponto de o Senhor não se importar que a vida humana siga assim. Diz a filosofia pessimista de Schopenhauer que, «para domar as almas bárbaras e desviá-las da injustiça e da crueldade, não é a verdade que se torna útil, porque não lhes é dado concebê-la; é portanto, um erro, um conto, uma parábola. Daí vem a necessidade de ensinar uma fé positiva» (Schopenhauer, s/d: 183-184).

Eis aqui a gênese do pensamento schopenhaueriano que parece ter levado Machado de Assis a escrever «A Igreja do Diabo»: uma religião que ensine uma fé negativa, ainda que, a princípio, possa atrair numerosos adeptos, não pode ir muito longe: «os sistemas completamente céticos ou materialistas nunca hão de exercer uma influência geral ou duradoura» (ibid.: 181), diz o filósofo, explicando que o interesse que inspiram os sistemas filosóficos e as religiões liga-se principalmente ao dogma de uma duração qualquer após a morte: só a imortalidade os preocupa.

«Se fosse possível assegurar de outra maneira a vida eterna ao homem, o seu zelo ardente pelos deuses esfriaria imediatamente, e daria até lugar a uma indiferença quase absoluta, desde que lhe fosse mostrada com evidência a impossibilidade de uma vida futura...» (ibid.: 181), acrescenta.

É porque não tem certeza de que seja o nada o que o espera depois da morte que o homem procura «comprar» a indulgência de Deus numa possível vida eterna. É por isso que Machado de Assis, ao final do conto, mostra o Diabo totalmente desorientado, depois de ter descoberto que um de seus melhores apóstolos de sua nova igreja, um calabrês de cinquenta anos, insigne falsificador de documentos, dono de uma bela casa

numa campanha romana, telas, estátuas, biblioteca, enfim, a fraude em pessoa, tinha lá as suas recaídas de bondade. «Pois esse homem não só não furtava ao jogo, como ainda dava gratificações aos criados».

E, ainda por cima, feita amizade com um cônego, ia confessar-se com ele, expondo suas ações secretas, suas sujeiras, sempre à espera da absolvição e da garantia de um lugar no céu. Daí a começar a fazer contribuições à Igreja católica seria um passo, se é que já não o fizesse às escondidas. Foi o que levou o Diabo a desistir de tudo, cerrar as portas de sua igreja e voar de novo ao céu para saber de Deus a explicação para tão singular fenômeno.

Como sempre procurava fazer em seus contos e romances, Machado de Assis reservou para o epílogo de «A Igreja do Diabo» um fecho de ouro, elaborado com sutileza e ironia: Deus ouviu o Diabo queixar-se de seu fracasso, sem interrompê-lo nem repreendê-lo e, por fim, disse-lhe: «Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana».

Em outras palavras, o que está por trás desse fecho de ouro é a filosofia de Schopenhauer: «As religiões são necessárias ao povo, e são para ele um benefício inapreciável (...), pois constituem (...) um mal necessário, um amparo para a fraqueza mórbida do espírito da maior parte dos homens» (ibid.: 187). Nas dobras da argumentação machadiana, também se percebe um autor equidistante, um espírito schopenhaueriano a dizer: «Mas exigir que um grande espírito, um Goethe, um Shakespeare, aceite convictamente *implicitamente, bona fide et sensu proprio*, os dogmas de uma religião qualquer, é exigir que um gigante calce o sapato de um anão» (ibid.: 187).

## «Um apólogo»

Em «Um apólogo», também conhecido como «A agulha e a linha», Machado de Assis exercita a mesma filosofia schopenhaueriana que considera que, se o mundo é vontade, tem de ser um mundo de sofrimento em que os mais hábeis tratam de utilizar os menos hábeis para agarrar sempre mais do que podem alcançar. Narrativa breve, de três páginas e meia, este apólogo reproduz o diálogo em que uma agulha e um novelo de linha discutem sobre quem tem melhor utilidade.

«Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados», vangloria-se a linha. «Sim, mas de que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás. Obedecendo ao que eu faço e mando...», retruca a agulha (Assis, 1969: 222).

Mais tarde, depois de a costureira ajudar a baronesa a vestir-se e colocar a agulha espetada no corpinho, a linha, em ares de mofo, perguntou-lhe: «Ora agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegân-

cia? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá».

O apólogo, porém, não pára aqui, embora já carregue um aforismo, uma conclusão moral. O autor, escrevendo na primeira pessoa, ainda intervém para colocar um alfinete, «de cabeça grande e não menor experiência», a murmurar à pobre agulha: «Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam fico».

Mais uma vez, o apólogo poderia ter sido arrematado aqui porque, novamente, traz um aforismo: enquanto a agulha simboliza a melancolia daqueles que servem de escada para os outros subirem na vida e roem-se com a ingratidão, o alfinete pretende representar o comodismo, a apatia, a indiferença daqueles que se recusam a abrir caminho para os outros, mas também não saem do lugar, vivem uma vida vegetativa.

Não satisfeito, o autor ainda acrescenta quatro linhas para dizer que contara esta história a um professor de melancolia que, abanando a cabeça, dissera-lhe: «Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!» (ibid.: 224).

Este comentário obviamente irônico é típico da técnica machadiana: a filosofia pessimista, de quem, à maneira de Dostoiévski (1821-1881), não crê que possa vir do homem algo de grandioso, é expressa por parábolas que, como sempre, têm um objetivo moral, de explicar o mundo à luz dos defeitos humanos. Aliás, à época em que escreveu esse apólogo, Machado de Assis vivia a fase em que confirmava os seus mais íntimos temores com a República, que estava sendo conduzida como ele prognosticara: a liberdade existente ainda era a do trono e o presidencialismo tornava-se cada vez mais imperial (Flores, 2003: 56).

Depois de um governo provisório que durara 15 angustiantes meses, a Constituição republicana fora promulgada em fevereiro de 1891, mas ainda refletia a «República da espada». Depois, a substituição do marechal Deodoro pelo marechal Floriano Peixoto apenas aumentaria a crise institucional e o radicalismo daquelas vivandeiras que em nome dos privilégios das classes dominantes haviam ido bater às portas dos quartéis.

Nesse sentido, é possível imaginar que os militares haviam sido a agulha que abrisse caminho para muitos daqueles que ansiavam garantir favores do Estado, como o fariam ainda muitas vezes ao longo do século XX. Seja como for, em 1892, o País estava à beira da guerra civil. E Floriano decretara o estado de sítio. Ganhara o apoio das camadas populares, mas, em compensação, despertara a ira de latifundiários e de grandes comerciantes atacadistas, que controlavam a economia desde o Império e estavam acostumados a altos lucros. Nada apaziguava a Nação e sedições explodiam no Brasil meridional.

Sabe-se que esses fatos influíram decisivamente no ânimo do Machado de Assis, a ponto de ele ter escrito o romance *Esau e Jacó* em que a morte da heroína, Flora, amada pelos dois gêmeos, coincide com a decretação do estado de sítio por Floriano. Sem con-

tar as crônicas que escreveu ao sabor das vicissitudes de uma época de grande instabilidade econômico-financeira marcada pela desvalorização do meio circulante e pela retração do crédito. É um tempo propício aos pescadores de águas turvas, aqueles que não hesitam em usar quem lhes seja útil para ascender na política ou na vida privada. Época em que muitas agulhas abriram caminho para muitas linhas ordinárias.

Demasiada tinta já se gastou para explicar – e com maior brilho – essa visão cética que Machado de Assis teve da sociedade de seu tempo e que deixou explícita em outros romances memoráveis como *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Que tenha passado essa visão também para textos menos pretensiosos, como os contos que discutimos, foi o que modestamente procuramos demonstrar neste trabalho.

## Bibliografia

- ASSIS, Machado de (1969). «A Igreja do Diabo». In *Contos consagrados*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- BETHENCOURT, Francisco (2004). *O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FLORES, Elio Chaves (2003). «A consolidação da República: rebeliões de ordem e progresso». In *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente*. Livro 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GLEDSON, John (1991). *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MOISÉS, Massaud (2004). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.
- PESSOA, Fernando (1977). *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1960). *A necessidade metafísica*. Tradução de Arthur Versiani Velloso. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- (s/d). *As dores do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

Resumo: No presente artigo, partindo da análise de dois contos de Machado de Assis, problematiza-se a distinção teórica de parábola, apólogo e fábula.

Abstract: In this article, through the analysis of two short stories by Machado de Assis, we seek to re-examine the theoretical distinction between parable, apologue and fable.



# O fabular de Carlos Drummond de Andrade

Luís Gonzaga Marchezan

UNESP, São Paulo

Palavras-chave: conto, fábula, alegoria, ética.

Key-words: short story, fable, allegory, ethics.

Carlos Drummond de Andrade é um escritor da segunda fase do modernismo brasileiro. A sua poesia mostra-se, num primeiro momento, deslocada no espaço de Minas. Drummond de Andrade (2002: 4), numa ocasião, declarou sobre sua terra natal, Itabira: «É meu clima, limite, medula». A trajetória da sua poesia, assim, será a de colocar-se diante do mundo a partir de Minas. O espaço do conto de Carlos Drummond de Andrade, desde o seu primeiro livro – *Contos de Aprendiz*, é múltiplo, assim como é variada a sua temática. A sua crônica prendeu-se mais à cidade do Rio de Janeiro. A prosa de ficção de Drummond, a do seu conto, não é como sua poesia, ensimesmada. Lemos, porém, por vezes, na sua ficção, temas constantes que perpassam sua poesia, conto e crônica.

Drummond, desde muito jovem, escreveu contos. E contou casos, tanto em verso como em prosa. O prefácio do seu primeiro livro de contos mostra-nos um ficcionista ávido por histórias, ouvinte de histórias. Nele, enlevado, manifesta-nos, sem nomeá-la, uma fonte curiosa da sua inspiração ficcional, observadora e próxima da dicção da sua prosa. Esta fonte revelou-nos a proximidade de Drummond de Andrade (1973: 639) com as moralidades:

Nas histórias que ele nos contava, quando meninos, o que me prendia a atenção a ponto de fascinar-me, não era o enredo, o desfecho, a moralidade; e sim um aspecto particular da narrativa, a resposta de um personagem, o mistério de um incidente, a cor de um chapéu [...]

Ao lado destas circunstâncias que alimentam o seu processo de criação, não nos esqueçamos que Carlos Drummond de Andrade sabe ser rigoroso com a forma literária e que, no mesmo ano de 1951 em que lançou o seu primeiro livro de contos, *Contos de Aprendiz*, também compôs *Claro Enigma*, um livro em que responde às críticas da geração de 45, com uma poesia apurada, afeita à forma. Carlos Drummond de Andrade, no ano de 1951, parece-nos, quis tanto mostrar à vanguarda de 45 o seu domínio formal sobre a poesia, como, ao mesmo tempo, com contos de um aprendiz, revelar sua não preferência pelo formalismo, atitude que voltou mais ainda nossa atenção para as observações que fez no prefácio daquele seu primeiro livro de contos.

Esta análise, portanto, parte destas constatações e de uma hipótese: a forma literária que Carlos Drummond deu ao seu conto sustenta, em muitas passagens, moralidades, de modo proverbial, com certas máximas, comuns ao grupo social e com imagens do mundo animal.

As parábolas de Carlos Drummond de Andrade não se mostram, como sua poesia, centradas num determinado espaço, de forma puramente sensorial, numa elevação da alma, algo emancipado da inteligência, do intelecto. Poemas famosos seus mostram-se assim: «Poema de Sete Faces», «No Meio do Caminho», «José». Versos e estrofes, em muitas vezes, são explosões humoradamente dissonantes. Desse modo, na sua poesia, por meio de situações contrastivas, como naquelas narrativas acima, o poeta busca diferenças, faz com que o homem enfrente o mundo. A sua prosa de ficção não se mostra assim intrincada, assim exigente. O prólogo de *Contos de Aprendiz*, para nós, preponderantemente, mostra-nos a atitude do Carlos Drummond prosador.

*Contos Plausíveis*, de 1981, manifesta-se, a partir do prefácio do autor, mais ainda desprezioso e, acima de tudo, errático:

Há muita coisa a emendar em meus contos. Às vezes eles saem totalmente ao contrário daquilo que pretendiam contar (...) Certos contos, os mais simples, parecem inverossímeis (...) Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles. (Andrade, 1981: p.1)

A trajetória da obra de Carlos Drummond de Andrade é inventiva. Carlos Drummond é um virtuose, exercita o talento. O texto de Drummond é elaborado pela gestão da inteligência e do humor. O humor de Drummond, quer na sua poesia, quer na sua prosa, sustenta para o enunciador uma forma vaga, fragmentada, surpreendente de ver o mundo. Desse modo, o efeito de sentido do humor, elíptico, fez-se, no seu conto, o construtor do inédito, na forma da anedota, momento em que Carlos Drummond de Andrade elabora, de maneira cômica, suas moralidades.

*Contos Plausíveis*, seu segundo livro de contos, convive mais de perto com a disposição mental do cômico e com um desenlace anedótico, alegórico até, porque ilustra, com a presença figurativa da natureza animal, um preceito, um ensinamento. O humor,

dessa maneira, no seu conto, está na elaboração do texto, consciente da sua função. O humor, enfim, é a solução da enunciação para a recepção da mensagem narrativa, para o seu reconhecimento, a sua valorização; quer enfatizar, para o leitor, a possibilidade do autoconhecimento.

O escritor, para o Carlos Drummond de Andrade cronista, tem «[...] não somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também impossibilidade de vê-las de qualquer outra maneira» (Andrade, 1973: 845). Por isso, compõe, argumenta, consolase, mitiga sua inquietação. Assim:

[...] se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último[...] Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária. (Andrade, 1973: 721)

Desse modo, e mesmo diante destas duas circunstâncias limítrofes que o ficcionista impõe ao seu processo criativo, o seu humor dissonante compôs, por exemplo, duas narrativas em que, do prosaísmo da primeira elaborou uma poesia – «O caso do Vestido»; com a segunda, para um livro de contos, lançou-a com a forma de uma poesia: «A Verdade Dividida». A primeira narrativa volta-se para um embate, no tempo, entre o amor e o desejo, suas marcas; a segunda ocupa-se com a opção, no tempo, de uma noção de verdade. Drummond é hábil, talentoso, arguto e, com isso, envolve-nos em suas ambigüidades.

O tempo, o que mais atrai este ficcionista brasileiro, ele assim o concebeu numa entrevista à revista *Caros Amigos*: «Eu considero a memória um repositório fabuloso de elemento, uma espécie de enciclopédia que nós temos dentro de nós, e que vai sendo utilizada ao longo da vida». (Andrade, 1999: 13).

Queremos, assim, agora, analisar o «repositório fabuloso» de Carlos Drummond de Andrade, não tanto aquele provido pela memória e configurado pelas marcas metonímicas do tempo, mas o desprovido destas figuras e ligado à moralidade, em narrativas sustentadas fora do tempo quantitativamente marcado. Queremos descrever, na ficção de Drummond de Andrade, procedimentos aparentes de um veio que nos mostra um autor fabulador. O Drummond fabulador narra, em forma de fábula, uma alegoria que ilustra um preceito. O humor, como anunciamos, transparece também nestes textos de Drummond em questão. O humor em Drummond é o seu deleite como indivíduo, como divíduo, mais exatamente, como alguém sempre dividido. Carlos Drummond é inconformista, conceitualista, com idéias que, muitas vezes, não passam por ponderações universais, objetivas, mas procuram ser comuns a todos os homens. O seu humor é o responsável pelo aperfeiçoamento dessa sua linguagem, pelas formas literárias que inspira.

É o que, para nós, demonstra o autor em seus dois livros de contos, os do aprendiz e os plausíveis; temos, nestes dois livros, um fabulador humorado, que situa o homem, por meio de moralidades, diante da natureza animal.

O repositório fabuloso de Drummond de Andrade constitui-se a partir do pré-literário, de um motivo logicamente ordenado e enredado com idéias, argumentos e imagens, próximo da matéria do mundo; esta, na enunciação do conto, não é importante, não é importada para o interior do seu texto. A fábula de Drummond não está condicionada a nada. As idéias do mundo, factuais, são marcadas. Carlos Drummond de Andrade, porém, quer ambientar os homens numa dada atmosfera fabulosa, sem o condicionamento do contexto.

A intencionalidade de Carlos Drummond de Andrade no seu texto em fábula revela-se convencional, da convenção da fábula. A fábula é idealista; ela, digamos assim, procura um efeito de sentido fábula. Ela vem da prosa grega do século VI a.C. Esopo, por meio de textos anônimos, fixou o seu modelo: um comentário, com apreciação e uma tomada de posição. A Retórica estudou na fábula a sua competência argumentativa, daí, provavelmente, a quantidade de fábulas parafraseadas e a difusão do seu modelo argumentativo. A fábula de Esopo é de fácil memorização; sua narrativa tem uma proposta, um argumento. A narrativa da fábula consiste na proposta de um argumento, ao lado de uma conclusão.

A palavra fábula vem no radical «faz», que significa fala; fala de um mito, fala de uma forma literária. Fábula, portanto, é um ato, uma ação, de fala, um diálogo entre interlocutores. Ela prevê um interlocutor e na sua mensagem mostra-se censura, aconselhamento e a exortação de alguma coisa, em que o narrar constitui-se como o meio de expressão do dizer. Fábula é o dizer de uma narrativa, de uma narrativa como fábula. Ela se sustenta por meio de um discurso narrativo, ao lado de outro, interpretativo, moralizante. A narrativa da fábula, dessa maneira, constrói uma demonstração.

A forma literária da fábula fixou um modo universal de construção discursiva. A eficácia da sua capacidade de argumentação trouxe para o interior do seu texto, relações intertextuais, parábolas analógicas, em que o fabuloso (imaginado e que não tem existência real) transparece numa situação em que a verossimilhança não é questionada e faz com que a narrativa não tenha a intenção de fazer com que o leitor entenda como normais os acontecimentos narrados: um mundo de faz-de-conta, que, por exemplo, dá animação aos inanimados. O leitor da fábula de Drummond pode renunciar ao entendimento do enunciado e deixá-lo intacto, ou pensar em suas parábolas alegóricas.

Lembremo-nos mais uma vez que *Contos de Aprendiz* é o primeiro livro de contos de Carlos Drummond de Andrade, lançado no mesmo ano de *Claro Enigma*, o da sua poesia mais elaborada, como também já dissemos. Nestas duas publicações, é necessário que observemos, já transparece o fabulador. Em *Claro Enigma*, Drummond de Andrade (1973: 238) faz com que um homem seja visto por um boi:

**Um boi vê os homens**

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
como também parecem não enxergar o que é visível  
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes  
e no rosto da tristeza chegam à crueldade.  
Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se  
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.  
Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,  
e como neles há pouca montanha,  
e que secura e que reentrâncias e que  
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,  
permanentes e necessárias. Têm, talvez,  
certa graça melancólica (um minuto) e com isso se fazem  
perdoar a agitação incômoda e o translúcido  
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
(que sabemos nós ?), sons que se despedaçam e tombam no campo  
como pedras aflitas e queimam a erva e a água;  
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

Trata-se da única narrativa de *Claro Enigma* em que o texto em versos não contém rima e seu ritmo mostra-se prosaico. Uma licença poética dentro de livro tão planejado; para nós, uma ênfase para uma preferência do autor. Nessa poesia, o homem, para o boi, é delicado e faltam-lhe atributos. Para o boi, os homens correm, esquecem-se – apresentam-se nobres, graves sinistros; não escutam, não enxergam, tornam-se tristes e cruéis; expressam-se pelo olhar, são frágeis, melancólicos, agitados, vazios; emitem «sons absurdos e agônicos». O homem não exercita os seus cinco sentidos; é insensível e, com sua inconstância, confunde o boi na sua vida de certezas; para o boi o homem nada ensina, nada há de fabular no homem. O boi nada aprende com o homem; não lê nele nenhum ensinamento.

Carlos Drummond de Andrade, como vemos, narra em forma de fábula. A fábula, quer em prosa ou verso, é uma narração alegórica; ilustra um preceito, um ensinamento, uma regra de proceder. Um bom fabulador, como Carlos Drummond, adapta sua

fábula em quaisquer formas literárias e, por meio de uma história composta com personagens animais, trama, intriga, com um desenlace humorado, chistoso.

Em *Rosa do Povo*, de 1945, no mesmo livro em que contou o seu «Caso do vestido», compôs «O elefante» (Andrade, 1973: 168). Nesta poesia o preceito da fábula transparece na intencionalidade: «Fabrico um elefante de meus poucos recursos», são os versos iniciais do poema, condutor de uma voz poética que observa um elefante, na sua «massa imponente e frágil», em «passo desastrado», «à procura de amigos, num mundo afastado que já não crê nos bichos e duvida das coisas». Temos, assim, uma poesia, que, ao observar um elefante, representa o mundo humano, comparando o animal, desamparado, a um homem qualquer, o que não encontra «o de que careça, o de que carecemos». Satisfaz-se, assim, aquela voz poética, em dividir-se, a fim de buscar, «eu e meu elefante, em que amo disfarçar-me», a visão de mundo do bicho, pelos próprios olhos do bicho: «onde se deposita a parte do elefante mais fluida e permanente, alheia a toda fraude».

Constitui-se, dessa maneira, de forma parabólica, alegórica, a fábula de Carlos Drummond de Andrade; ela provém do ethos, da força do caráter do falante, do humor de Drummond, da composição do seu argumento, que busca confortar, consolar seu leitor.

Em *Contos de Aprendiz*, no conto «Meu companheiro», o fabular de Carlos Drummond de Andrade (1973: 674) pondera que há, pode haver, entre os homens e os animais, «um pacto de mútua comisseração e aliança». Acontece que, com esse pacto, humoradamente, os homens aprendem com os animais e o inverso não acontece (como no caso das poesias recém-comentadas). O homem, tanto nas poesias como no conto que lembramos, é insensível, embrutecido, bestial; não exercita as qualidades de uma pessoa: idéias, princípios.

Carlos Drummond de Andrade fabula e, como desenlace, promove o chiste. Esta é a relação que Drummond quer com o seu leitor. A fábula de Carlos Drummond busca o chiste, o efeito de sentido dissonante que contém o chiste, o de: «desatar os laços, desfazer os nós». (Jolles, 1976: 207). O anedótico desfaz o nó da intriga e provoca um desenlace inédito, por meio de uma inversão da expectativa de leitura: os animais querem aprender com os homens, porém, não têm o quê; os animais querem ser amigos e, até, preocupam-se com os homens, mas nunca são correspondidos no seu afeto. O homem trai tanto a sua natureza como a do animal, de acordo com o que transparece na fábula de Carlos Drummond.

O desenlace do chiste nas fábulas de Carlos Drummond de Andrade não cursa o caminho da sua poesia, pelo término da inteligibilidade da linguagem, pelo término da intenção de comunicação lingüística, com o fito de desfazer o elo de credibilidade entre o texto e o seu leitor. A intenção do chiste da fábula de Drummond é a de desenlaçar e julgar o contrariado, reprovado, lamentável homem. O chiste nutre-se da insuficiência do seu objeto, o homem, no caso, matéria do inconformista Carlos Drummond.

Houve um momento, na sua crônica, em que o homem, seu protagonista, enfrentou o animal; precisou sacrificá-lo. Em «Caso de canário», de *Cadeira de Balanço*, livro de 1966, o protagonista é levado pelas circunstâncias a matar um velho e, aparentemente, doente canário. O que fez, com pesar e comiseração. Dopou-o com éter, torceu o seu pescoço, jogou-o na lata de lixo. Mas eis que o velho canário supera toda a violência de que foi vítima e ressuscita. E, por fim, promove, na narrativa, uma máxima: «Ele estava precisando mesmo era de éter – concluiu o estrangulador, que se sentiu ressuscitar, por sua vez» (Andrade, 1973: 1082).

O homem, sempre frágil, como vimos acima, quer aprender até com um malogrado ritual de sacrifício. O malogro realiza-se, para o homem, como a dádiva no sacrifício. O homem tende para atitudes malogradas e precisa, no mínimo, de atenção: o velho canário, à beira da morte, ressuscitou os ânimos do seu carrasco. O fabulador Carlos Drummond, nesse momento, dissolve, com chiste, a austeridade, severidade da fábula, dando-nos um desenlace distendido, e, mais uma vez, anedótico. Ou, como viria, tempos depois refletir o autor:

Assim como os antigos moralistas escreviam máximas, deu-me vontade de escrever o que se poderia chamar de mínimas, ou seja, alguma coisa que, ajustada às limitações de meu engenho, traduzisse um tipo de experiência vivida, que não chega a ser sabedoria mas que, de qualquer modo, é resultado de viver [...] São palavras que, de modo canhestro, aspiram a enveredar pelo avesso das coisas, admitindo-se que elas tenham um avesso, nem sempre perceptível mas às vezes curioso e surpreendente. (Andrade, 2005).

O olhar avesso sobre as coisas do mundo, sem dúvida, vem da inspiração de um «anjo torto» que sempre guiou o ficcionista e que se acentua em *Contos Plausíveis*, livro que nos mostra Carlos Drummond de Andrade distanciado de uma melancolia da impotência, de uma tristeza indefinida, que o liberta do seu inconformismo. Inúmeros são os contos deste livro, plausíveis para a leitura de uma fábula. O tamanho deles é um traço que os diferencia de todos os outros textos em prosa de Drummond. Ao lado das ponderações que fizemos no parágrafo anterior, algo diferencia esse seu fabular de outras fábulas produzidas; algo, forte no seu fabular, recorrente, permanece: a observação que os animais fazem dos homens, agora, por meio de um narrador mais próximo da fábula, o que pondera. Vamos a um exemplo (Andrade, 1998: 112):

#### **O homem observado**

O pardal pousou na janela e ficou espiando o interior do quarto, onde havia muitos livros.

O homem, debruçado sobre a mesa, não percebeu a chegada do pardal. Ao olhar distraidamente na direção da janela, viu o pássaro imóvel e observador.

O homem não se alterou. Prosseguiu no trabalho, que era o de tirar coisas invisíveis da cabeça e colocá-las no papel.

O pardal prestava atenção ao movimento do braço e da cabeça, que às vezes fazia um sinal afirmativo, outras negativo. Também reparou que os lábios dele ora se contraíam, ora esboçavam sorriso.

Nisto se passou bem meia hora. O pardal não tinha pressa, e o homem continuava na sua operação. De repente, o homem pegou do papel onde botava as coisas invisíveis que tirava do cérebro e, com um gesto brusco, fez dele uma bola e atirou-a ao chão.

– Diabo desse pardal que não deixa escrever o que eu quero ! exclamou.

– Eu estava achando linda a brincadeira desse homem, e ele me assustou – queixou-se o pardal, batendo em retirada.

Carlos Drummond de Andrade (1998: 25), com seu humor dissonante, ilustra-nos, agora, neste conto abaixo, por meio de outra fábula, a falta de lógica que há em torno dos juízos de valor: o homem é passional e, com isso, mais uma vez, contraria o animal. O Drummond fabulador argumenta com o plausível, o verossímil e age sobre a emoção do seu leitor; quer, por meio de sentidos morais, como em *Contos Plausíveis*, adesões:

#### **A mudança**

O homem voltou à terra natal e achou tudo mudado. Até a igreja mudara de lugar. Os moradores pareciam ter trocado de nacionalidade, falavam língua incompreensível. O clima também era diferente. A custo, depois de percorrer avenidas estranhas, que se perdiam no horizonte, topou com um cachorro que também vagava, inquieto, em busca de alguma coisa. Era um velhíssimo animal sem trato, que parou à sua frente.

Os dois se reconheceram: o cão Piloto e seu dono. Ao deixar a cidade, o homem abandonara Piloto, dizendo que voltaria em breve, e nunca mais voltou. O animal inconformado procurava-o por toda a parte. E conservava uma identidade que talvez só os cães consigam manter, na terra mutante.

Piloto farejou longamente o homem, sem abanar o rabo. O homem não se animou a acariciá-lo. Depois, o cão virou as costas e saiu sem destino. O homem pensou em chamá-lo, mas desistiu. Afinal, reconheceu que ele próprio tinha mudado, ou que talvez só ele mudara, e a cidade era a mesma, vista por olhos que tinham esquecido a arte de ver.

Para o Carlos Drummond de Andrade fabulador, de *Contos Plausíveis*, a rima não é mais a solução, nem o humor autodefesa. No âmbito do seu fabular, o autor dá voz aos bichos, liberta-se do seu inconformismo, e, nos moldes do chiste, «desata coisas, que desfaz nós» (Jolles, 1976: 206). As suas fábulas emitem juízos distanciados da memó-

ria. Dessa maneira, o espaço familiar, os valores familiares, o conhecido, próprios do universo da poesia drummondiana, cedem o seu lugar para o excêntrico, o estranho, o novo. A «vontade de sofrer», o «hábito de sofrer», o «alheamento», esses comportamentos não mais se realizam, não compõem a realidade textual configurada por Carlos Drummond no seu fabular. A sua poesia celebra o local, o individual e o privado, o público e o universal; configura os limites de uma voz poética, reflete esses limites, que contam com «apenas duas mãos e o sentimento do mundo» e presos ao «tempo presente, os homens presentes, à vida presente».

A prosa da fábula drummondiana troca, por seu turno, a metáfora, a metonímia, configuradoras do memorável na sua poesia, pela alegoria, pela parábola alegórica. Conforme Dezotti (2003: 22, grifo do autor):

Para usar uma narrativa como fábula basta que ele [o fabulador] a configure como um discurso alegórico, ancorando o «outro» significado ao seu contexto de enunciação. Essa vinculação obriga o ouvinte a não só compreender a narrativa mas também a interpretá-la, buscando pontos de contato significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação. Esse trabalho de interpretação pode ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo fornece uma moral para a narrativa.

Drummond troca, dessa maneira, lembranças acumuladas do cotidiano, retidas na memória – angústias, inquietações –, pelas sensações que, por meio do fabuloso, estimulam sua ficção. Sua motivação poética, confessou, sempre foi «tentar resolver, através de versos, problemas existenciais internos» (Andrade, 2002).

Memória, existencialismo e fábula, como vemos, são motivos que sempre compuseram as narrativas de Carlos Drummond de Andrade. Com seus versos, conforme confessa, traduz, no tempo, sua visão de mundo a partir do cotidiano. E, para nós, ficam dessa atitude, suas idéias inesquecíveis, imortais, as de um poeta imortal, justamente porque inesquecíveis. A prosa fabular de Drummond traz a vontade de fazer juízos de valor: impulsos e sensações que exprimem sentidos morais daquele que, em poesia, emitiu juízos sempre aquém de suas expectativas. Nas fábulas de Carlos Drummond de Andrade, na ação voluntária que inspira suas fábulas, perpassa uma ética pessoal, um equilíbrio entre a «vontade subjetiva e a vontade objetiva cultural» (Chauí, 1994: 347), momentos atravessados pelo humor, sem dúvida, mas que dão exatamente o tamanho das suas «mínimas [...] resultados de viver» (Andrade, 2005). A poesia de Carlos Drummond de Andrade e o seu fabular, juntos, convenhamos, compõem a função humanizadora da sua ficção.

## Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de (1973). *Poesia completa e prosa*. Edição organizada pelo autor. Rio de Janeiro.
- (1998). *Contos Plausíveis*. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Record.
- (1999). «Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de Andrade». Entrevistador: José Arbex Jr. *Caros Amigos* 29, 13.
- (2005). *O avesso das coisas*. Disponível em: <<http://www.carlosdrummond.com.br>>. Acesso em: 20 nov. 2005.
- CHAUÍ, Marilena (1994). *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.) (2003). *A tradição da fábula*. São Paulo: Ed. Unb.
- DOMENICH, Mirella (2002). «Fiz da poesia um sofá de analista». *Folha de S. Paulo*, 22/08/2002.
- (2002). «Mineração destruiu cartão-postal». *Folha de S. Paulo*. 22/08/2002.
- JOLLES, André (1976). *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.

Resumo: Este trabalho elege o fabular de Carlos Drummond de Andrade como um modo de manifestação do seu *ethos*, da sua ética pessoal.

Abstract: This study has selected Carlos Drummond de Andrade's effabulation as a way of displaying his *ethos* and his own values.



# Desire and Ideological Resistance: Fabulation in *Haroun and the Sea of Stories*

Maria Sofia Pimentel Biscaia

---

FCT/UA

Palavras-chave: *Haroun and the Sea of Stories*, fábula, desejo pessoal e político, resistência ideológica.

Keywords: *Haroun and the Sea of Stories*, fable, personal and political desire, ideological resistance.

He knew what he knew: that the real world was full of magic, so magical worlds could easily be real.

*Haroun and the Sea of Stories*, 50.

In the course of my research, I have often encountered instances of what might be called elements from the fable. As a genre, the fable is commonly referred to as a type of short narrative that through allegory and metaphor constructs a moral thesis or a satire of human behaviour. To that end, it usually resorts to animalisation of the characters, so that while they are given the appearance of animals, they act fully according to human speech, thought and feeling.

The concept thus lends itself enough plasticity to be re-invented, particularly at times of crisis, due to its potential for ideological assertion and political subversion<sup>1</sup>. Well-known examples of this are James Thurber's *Fables for Our Times* (1940) and George Orwell's *Animal Farm* (1945). Bearing also in mind the context of the Second World War but aiming to criticise any authoritarian and genocide-driven regime, *Chicken Run*, a 2000 film by Peter Lord and Nick Park, is an example not only of how

---

<sup>1</sup> Carlos Reis refers to the fable as «um relato de grande projecção pragmática» (Reis e Lopes, 1996: 158).

the fable continues to thrive in our time but also of its ability to expand and use new technological and artistic means at its disposal.

Despite some notable exceptions such as Günter Grass's *The Rat* (1986) and Yann Martel's *The Life of Pi* (2002), in postmodern literature the fable has not enjoyed the fully-fledged form it had with Aesop, Jean de La Fontaine or Ivan Krylov, whose works are regarded as the archetypal form of the fable. It has, however, been reshaped and it has re-surfaced in myriad literary types which seek to use and emphasise some of its traits: irony, change (often in the form of metamorphosis) and ideological engagement. There were many possibilities at hand therefore: for example, Tim Burton's *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997) continues a tendency to comic horror and fantasy already observable in many of his films and particularly in *The Nightmare before Christmas* (1993), and Angela Carter's collection *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) is peopled with wolves and beasts. With respect to the fable my preference within this collection goes to the short story «The Erl King», an allegory to the Bluebeard uxoricide mania, represented in an idyllic ambience where the king of the forest kills his wives, the doves. The story of Pinocchio has also received considerable attention recently: from *A. I.* (Steven Spielberg and Stanley Kubrick, 2001) to *Pinocchio* (Robert Benini, 2002), to *Pinocchio 3000* (Daniel Robichaud, 2005), and to *The Adventures of Pinocchio* (Steve Barron, a Hallmark Channel production, 1996). In Portugal a new translation has come out in 2004 with illustrations by Paula Rego and the book has attracted considerable interest. But the most daring, scatological and even blasphemous example is probably by the American Robert Coover, who in *Pinocchio in Venice* (1992) turns Alidoro and particularly Melampetta into dogs whose foul language is taken to new creative limits.

In the sense that it has re-invented itself (as the aforementioned examples illustrate), the fable has undergone a process quite similar to the fairy tale. As Cristina Bacchilega asserts: «Creative writers seem [...] inspired by the fairy tale, which provides them with well-known material pliable to political, erotic, or narrative manipulation. Belittled, yet pervasive and institutionalized, fairy tales are thus produced and consumed to accomplish a variety of social functions in multiple contexts and in more or less explicitly ideological ways» (Bacchilega, 1997: 2-3). If the fable, as the fairy tale, has been regarded in the history of literature as a minor genre (a tendency which has for some time been creatively fought against), the two are distinguishable insofar as the fairy tale has been used as narrative tool of social control and manipulation (for instance, in illustrating and educating gender and class roles), while the fable has focused on the topic of humanness, defining, criticising and revealing masquerades it puts on daily. The reason for the revival of the fable or of fabulist writing is related to what Brian McHale defines as the ontological dominant which, in his view, characterises postmodernism. For McHale the postmodern dominant

is concerned with problems of modes of being, in other words, as essentially raising post-cognitive questions in opposition and consequentially to the epistemological ones of modernism (McHale, 1987).

My decision to approach the theme of the fable through Salman Rushdie's work was based on three reasons: firstly because from *Midnight's Children* (1981) to *Shame* (1983) and even to more recent books such as *The Moor's Last Sigh* (1995) and *The Ground Beneath Her Feet* (1999), Rushdie's fiction is often agreed to dwell upon the fable<sup>2</sup>. My exploration of *Haroun and the Sea of Stories* (1990) aims at exploring the accuracy of the idea of the Rushdian fable as well as at analysing its specific narrative strategies. Secondly, it represents a journey back to the source insofar as the *Panchatantra*, the oldest known example of the fable, is originated from India (87 stories in Sanskrit, collected between the third and fifth centuries AD but believed to be much older); given that Salman Rushdie has systematically used his cultural and literary background as a prime guideline and force in his fiction, residues of the *Panchatantra* and of fabulist narrative are likely to be found. Even today, the *akhyana*, strictly a beast or folktale but more widely regarded as any description of a story the speaker witnessed, is still being produced in India. Thirdly, a literary investigation on the fable having as a starting point a contemporary book which, as more classic types, has children in mind as its possible audience, can also, at least in the case of *Haroun*, illuminate the connections that the fable can develop with related genres such as magical realism.

Thus justified, I will address *Haroun* as a fable according to the following tripartite structure:

- a) the multi-levelled discourse
- b) desire as drive
- c) fabulous and chimerical characters

#### a) The multi-levelled discourse

Briefly, the plot of *Haroun* is based upon a common fear among children: the parents' separation. Haroun's father, Rashid, is a story-teller who is about to use his talent to support the political campaign of Snooty Buttoo and so immersed was he in his tales that he overlooked his wife's growing distance. Eventually one day Soraya runs off with their neighbour, Mr Sengupta. Haroun starts to question his father's occupation until one day he finds a water genie, Iff, in the bathroom, closing the Story Tap that connected Rashid to the source of all stories, the Ocean of the Streams of Stories. Haroun then travels with Iff to Kahani, the land of stories, where a civil war

---

<sup>2</sup> See for instance the interview with Salil Tripathi and Dina Vakil, «Angels and Devils Are Becoming Confused Ideas», (Tripathi and Vakil, [1987] 2000: 79).

between the guardians of the Ocean, the Guppees («gup» means «gossip» or «nonsense») and the Chupwalas («Chup» refers to silence) is imminent.

To understand *Haroun* and its narrative as a fable, the context of its production has to be taken into consideration. It was written in the aftermath of Salman Rushdie's death sentence, the *fatwa*, declared in 1989 by the religious and political leader in Iran, the Ayatollah Khomeini, as reprisal for the supposedly blasphemous and defamatory book against Islam, *The Satanic Verses*. At first it seems surprising that the author, being under a threat that achieved epic proportion by the action of the media, did not strike back with a political novel whose complexity and depth would put his view more firmly through. However, Rushdie was at the time already an experienced writer who was able to understand that means such as the fairy tale and the fable can drive the point home more poignantly than a direct vicious attack<sup>3</sup>. In fact, he had already integrated such elements in a large scale and as prime textual devices in *Midnight's Children* and *Shame* because, as he reveals in his interview with John Haffenden «[w]hat has happened recently is that writers are using the machinery of the fable but without wishing to point a single moral» (Haffenden, 1985: 247). Rushdie's recurrent use of fabulism thus lies in its usefulness as a device to interpret and interact with the contemporary world but he abandons the idea of a moral, or at least of a single moral; as Rushdie sees it, the fable can be used to open people's eyes but not to indicate a definitive action mode. Nevertheless, Rushdie does present his own opinion which he hopes stimulates and creates a tension with the reader's own.

The issue of realism is thus part of the discussion on the postmodern fable and Rushdie proves to be aware of its value when he asks the reader to imagine *Shame* as a realistic novel. If that were the case, he would have to write about corruption, poverty, genocide and political assassination as well as about other sad and amusing slices of reality such as that sign at the Sind Club in Karachi reading «Women and Dogs Not Allowed Beyond This Point» (Rushdie, 1983: 69). Speaking of such things is exactly what he does in the novel but by using the fairy tale and particularly the fabulous

---

<sup>3</sup> In this respect, G. R. Taneja in «Facts of Fiction: *Haroun and the Sea of Stories*» writes: «*Haroun and the Sea of Stories*, then, restates the central truth of earlier books and celebrates the triumph of human imagination. What is amazing is that what such a complex book as *Midnight's Children* strove for, and what a tougher work such as *The Satanic Verses* in a way achieved, a fable in the form of children's tale takes it even further and strengthens it» (Taneja, 1992: 204). Sushila Singh's point of view agrees with this perspective: «Salman Rushdie's new novel *Haroun and the Sea of Stories* (1990) confirms the novelist's stance of a fabulist and a fantasist engaged seriously in dealing with the contemporary world reality. [...] For Rushdie, novel is a political discourse, and to this end he adopts the narrative mode of the fable and the stance of a fabulist. [...] A fantasist normally abstracts or extrapolates things from the real world with a view to pursuing their imaginative logic» (Singh, 1992: 209).

figure of the feline-woman. The end of his long dissertation on the so-called «realistic» events in Pakistan is reached with this profoundly sarcastic reflection:

[I]f I had been writing a book of this nature it would have done me no good to protest that I was writing universally, not only about Pakistan. The book could have been banned, dumped in the rubbish bin, burned. All that effort for nothing! Realism can break a writer's heart. Fortunately, however, I am only telling a sort of modern fairy tale so that's all right; nobody need get upset, or take anything I say too seriously. No drastic action need be taken either. What a relief! (Rushdie, 1983: 70)

In *Haroun*, the efficiency of the pen is actually made to coincide with the ferocity of the sword as when Prince Bolo instigates the Gup Army, embodied as a disorganised but energetic library, to war: «Now there is not a second to lose! Assemble the armed forces – all the Pages, every Chapter, every Volume! To war, to war!» (Rushdie, 1990: 105).

Rushdie's intention in *Haroun* follows the reasoning developed in *Shame* of using his imagination, his role as a writer, to retaliate without seeming to be doing anything serious, because the language in *Haroun* is as powerful as that of legendary story-tellers such as Scheherazade. But like hers and Rashid's, who one identifies with Rushdie, language in *Haroun* is entertaining as well: «Haroun often thought of his father as a Juggler, because his stories were really lots of different tales juggled together, and Rashid kept them going in a sort of dizzy whirl, and never made a mistake» (Rushdie, 1990: 16).

The same assumption is encapsulated in Mini Chandra's words when she writes: «The language [in *Haroun*], like that of the fables, seems to communicate a text that is at variance with the apparent playfulness of the story» (Chandran, 2003).

The text is thus constructed in layers of signification of different degrees of playfulness and seriousness, establishing various levels of communication, a trait Mini Chandran identifies as being typical of the fable. As often occurs with the fable, differentiated levels of communication are determined by the previously identified differentiated publics: (politically-conscious) adults and children. One does not prevail over the other which the publication of the novel as a children's play and its representation by the Royal National Theatre in 1998 only goes to prove.

#### b) Desire as drive

One of the reasons for the fable to be considered a minor literary form derives from its lack of a sufficiently supported structural and thematic definition to specify characterisation, differentiation of primary and secondary planes of action, contextual information and narrative amplitude. Howard Needler, however, presents the argument that desire is a prominent feature of the fable and that the story evolves along its axis: the formulation of a desire (commonly materialised as a wish in fairy tales), its satisfaction or opposition, the actual reasonability of the nature of the desire, the

depiction of the (beneficial or disastrous) consequences and a reflection on the situation from which all readers / listeners take their conclusions as well (Needler, 1991: 423-439).

In the work in question, desire is determined on personal and on political dimensions. On a personal level, it is the desire on the one hand of the young boy who has just lost his mother and wants to get her back and on the other to help his father regain the subscription for the stories. The two aspects are linked through the question at the centre of the book for Soraya had departed with Mr Sengupta not overtaken with an amorous impulse but by its very opposite. Confronted with the dilemma between the pleasure principle and the reality principle, Soraya prefers the latter. As she writes in the single note she leaves behind:

You [Rashid] are only interested in pleasure, but a proper man would know that life is a serious business. Your brain is full of make-believe, so there is no room in it for facts. Mr Sengupta has no imagination at all. This is okay by me. (Rushdie, 1990: 22)

In a fit of pain, Haroun thus blames his father who admittedly knows no other work but storytelling: «What's the point of it? *What's the use of stories that aren't even true?*» (Rushdie, 1990: 22. Italics in the text). Then the Unthinkable Thing happens: Rashid the Ocean of Notions, the magician of language (Rushdie, 1990: 16), loses his gift. The desire at the start of Haroun's journey can thus be described as a wish to alleviate his guilt and to compensate for his father's loss: «'My fault again,' Haroun thought wretchedly. 'I started all this off. *What's the use of stories that aren't even true.* I asked that question and it broke my father's heart. So it's up to me to put things right. Something has to be done'» (Rushdie, 1990: 27. Italics in the text).

The journey, as frequently happens in literature, is an allegory of self-discovery but the answer to the question that motivated it is also a negation of the Freudian conflict between the pleasure and reality principles which cannot as easily fit within a double pattern of morality. It is, in addition, a meta-literary and political question as it raises the issue of the value of the fable (and of all related «fantastic» genres) and of its use as a form of ideological assertion and resistance. Rushdie's opinion is that it is an effective means for on speaking in the form of fabulation he is nevertheless speaking of the actual world: «the real world [is] full of magic, so magical worlds [can] easily be real» (Rushdie, 1990: 50).

On the political plane, Haroun's desire is to see the Land of Gup to win over the Land of Chup as a mock-representation of the desirable outcome of the Rushdie affair. In the book, the fictional counterpart to the Ayatollah Khomeini is Khattam-Shud (an Hindustani expression meaning «finished»). For the most part of the story he is unseen, making his force even more compelling through mystery. Through the Dark Art of Sorcery he became «Shadowy himself – changeable, dark, more like a Shadow than

a Person» (Rushdie, 1990: 133). When Rashid describes him, his words convey Khattam-Shud's apocalyptic overtones: «Khattam-Shud [...] is the Arch-Enemy of all Stories, even of Language itself. He is the Prince of Silence and the Foe of Speech. And because everything ends, stories end, life ends, at the finish of everything we use his name» (Rushdie, 1990: 39). He is called the Cultmaster of Bezaban, a cult of Dumbness or Muteness (literally «without-a-tongue»). In a clear allusion to all oppressive social systems, either of a military or religious nature, Rushdie describes the increasing fanaticism of such views of the world:

In the old days the Cultmaster, Khattam-Shud, preached hatred only towards stories and fancies and dreams; but now he has become more severe, and opposes Speech for any reason at all. In Chup City the schools and law-courts and theatres are all closed now, unable to operate because of the Silence laws. And I heard it said that some wild devotees of the Mystery [of Bezaban] work themselves up into great frenzies and sew their lips together with stout twine; so they die slowly of hunger and thirst, sacrificing themselves for the love of Bezaban. (Rushdie, 1990: 101)

The blinding fanaticism experienced by the Cultmaster's followers results in their deaths, deaths that can be metaphorically interpreted as hunger and thirst for enlightenment or actual mutilations and demise of martyrs acting in the name of their faith and, as in the case of the Rushdie affair, they victimise others in the process. In some sense then, *Haroun* is as critical of fundamentalist Islamism as is *The Satanic Verses*. Not only does Rushdie construct the Ayatollah's fictional character as a hypocrite (others cannot speak but he can) but he also makes a veiled reference to the sacred Ka'aba in Mecca, appearing in his book as «a colossus carved out of black ice» worshipped by the Chupwalas (Rushdie, 1990: 101).

The grotesque appearance of Khattam-Shud is indicative of the monstrosity he represents but, having the powers of metamorphosis, he usually acquires the unimpressive outlook of a mingy clerk, conveying the idea that evilness is not always notoriously recognisable:

The Cultmaster grew and grew before their appalled, astonished eyes, until he was one hundred and one feet tall, with one hundred and one heads, each of which had three eyes and a protruding tongue of flame; and a hundred and one arms, one hundred of which were holding enormous black swords, while the one hundred and first tossed Butt the Hoopoe's brain-box casually into the air... and then, with a little sigh, Khattam-Shud shrank back into his earlier, clerkish form. (Rushdie, 1990: 156)

When no dialogue is possible between people, fear accumulates inside them and their imagination is instead used to fuel that fear, thus contributing to the empowerment of central forces. Responsibility for totalitarian chaos belongs therefore

also to the people who belittle danger when it presents itself in its «clerkish form» and who fail to assume such a situation is the result of a common cowardice or negligence on the part of all. When Iff looks at the polluted stories in the Ocean of the Streams of Stories, he acknowledges this fault: «'If the Source itself is poisoned, what will happen to the Ocean – to us all?' Iff almost wailed. 'We have ignored it for too long, and now we pay the price'» (Rushdie, 1990: 87). As the warning implies, this head-in-the-sand attitude is harmful on ecological, social and individual levels. All must assume their responsibility and be like Mali, the Floating Gardener doing the maintenance of the Ocean and also like Goopy and Bagha, the rhyming Plentimaw Fishes in whose stomachs old stories are recycled and then released back to the Ocean. The use of stories, in the end, is that of preserving memory and of renewal because, as Butt the Hoopoe rhetorically asks: «'[I]s not the Power of Speech the greatest Power of all? Then surely it must be exercised to the full?'» (Rushdie, 1990: 119). This point is condensed in Jean Pierre Durix's cultivation-metaphor and it relates to the fable: «*Haroun* includes some didactic remarks that provide a morality on human behaviour: it mostly concerns the necessity not to forget the importance of using one's imagination, one's inalienable power of liberation» (Durix, 1994: 349). The Bakhtinian principle of polyphony is therefore crucial to this fable and even to its inherent political ideology: «Rushdie too in *Haroun and the Sea of Stories*, as in all his other novels, valorizes a plurality of voices, privileging polyphony over an enforced unity of silence. Paradoxically, heterogeneity is seen as more cohesive than the monolithic idea of a nation» (Mukherjee, 1998: 165).

However, though Rushdie proposes that even a Parliament entitled Chatterbox where decisions are postponed for years, and rulers like the idiot Prince Bolo and the brainless Blatcheat (who also does her share of irresponsible corruption and pollution by altering the stories written on the bodies of the Pages so that her beloved can be a hero in all of them) are preferable to any type of tyranny, he adopts a deconstructionist position by dismantling the dichotomy between silence and speech. This insight is prompted by the encounter with the Shadow Warrior, the embodiment of Gesture Language and a symbol of the beauty of Indian dancing and of bodily communication in general:

'Gup is bright and Chup is dark. Gup is warm and Chup is freezing cold. Gup is all chattering and noise, whereas Chup is silent as shadow. Guppees love the Ocean, Chupwalas try to poison it. Guppees love Stories, and Speech, Chupwalas, it seems, hate these things just as strongly'. It was a war between Love [...] and Death [...].

'But it's not as simple as that,' he [Haroun] told himself, because the dance of the Shadow Warrior showed him that silence had its own grace and beauty (just as speech could be graceless and ugly); and that Action could be as noble as Words; and that creatures of darkness could be as lovely as the children of light. 'If Guppees and

Chupwalas didn't hate each other so,' he thought, 'they might actually find each other pretty interesting. Opposites attract, as they say.' (Rushdie, 1990: 125)

But as all duplicities are abolished in the novel, the distinction between the personal and the political is also effaced. Rushdie, who had been separated from his son with the declaration of the *fatwa*, dedicates *Haroun and the Sea of Stories* to Zafar in an acrostic but one senses Rushdie reaching for others as well:

**Z** embla, Zenda, Xanadu:  
**A** ll our dream-worlds may come true.  
**F** airy lands are fearsome too.  
**A** s I wander far from view  
**R** ead, and bring me home to you

Notwithstanding the identified reader being his son, even in these lines Rushdie is making references to his political situation: the repression of freedom of speech in Iran and similarly oriented countries, his hiding, and his desire that, in spite of it all, that his words still reach his public. For this reason, Sushila Singh writes:

The novel thus is not to be mistaken as merely a children's classic. With his magic touch Salman Rushdie has once again created a book which can be read at different levels of meaning: as a fable, as fantasy, adventure, allegory or an autobiographical novel. In his endeavour to come to terms with the realities of present-day world and an individual's predicament in it, he has produced a work of superb craftsmanship. (Singh, 1992: 216)

### c) Fabulous and chimerical characters

Among the postmodernist features that can be singled out in *Haroun* are counted irony, interconnection between humour and seriousness, variety between «high» and popular cultures and intertextuality. The intertexts have been pinpointed with scrupulous detail in several articles. They include Frank Baum's *The Wizard of Oz* (the film which prompted Rushdie to write his first story<sup>4</sup>), Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* (the Walrus, the turtle bed, the Guppee court session with pages / cards and a deranged royal family, the adventure into a dreamland ruled at times by absurdity, drinking magic liquids and time stopped – the eleven minutes concentration span in *Haroun* and the Mad Tea Party in *Alice*), J. M. Barrie's *Peter Pan*, *The Neverending Story* by Michael Ende, *Charlie and the Chocolate Factory* by Roald Dahl, Satyajit Ray's 1968 film *Goopy Gayen and Bagha Gayen* («The Adventures of Goopy and Bagha») from where Rushdie borrowed the names of the Plentimaw Fishes, Charles Dickens (from *Great Expectations* the element of frozen time

<sup>4</sup> Rushdie has admitted to have used *The Wizard* as an inspiration for *Haroun* (Rushdie, 1992: 9 and 18).

at the exact moment Miss Havisham's heart breaks and from *Little Dorrit* the similarity of the Circumlocution Office with the P2C2E House), and the Beatles (the Walrus is taken from their song «IMD Walrus», included in the 1976 album *Magical Mystery Tour*).

Nevertheless Salman Rushdie rejects the term postmodernist for he feels it to be a scholarly term and prefers instead to see the so-called postmodernist elements arising from the influence of ancient sources had on him. In an interview with Akbar Ahmed, he comments:

To my mind the *Arabian Nights* was the book which showed me more about writing than anything else. One of the things that one should remember is that what is now called in the West «magic realism» and before that was called «surrealism» and before that was called fantasy or fable etc is all the same thing. (Ahmed, [1991] 2000: 150)

A chief reference has to be the collection *The Ocean of the Streams of Story* itself, known as the *Kathasaritsagara*, dating back to the eleventh century. It is actually mentioned in *Haroun*, as Snooty Booty has an edition of the tales in his houseboat which is purposefully named *Arabian Nights*.

Another significant reference is the twelfth century Sufi poem *The Conference of the Birds*, a fabulist narrative where all characters are birds led on a pilgrimage by a hoopoe.

Salman Rushdie puts an emphasis on the influence of traditional tales and oral narrative (referred to as Old Zone in *Haroun*) both admittedly in interviews and metafictionally. The treatment given to characters reflects this influence through caricature (Khattam-Shud, Snooty Booty) and literary intertextuality (Haroun and Rashid are the de-fragmented names of Haroun al-Rashid, a Caliph in *The Arabian Nights*) which includes the *Panchatantra*. Sushila Singh believes that Rushdie's admiration and use of *Aesop's Fables* and of the *Panchatantra* is evident already in his first novel, *Grimus* (Singh, 1992: 209).

But characters are also of a more fantastical nature more akin to the fable, though they are not ordinary animals speaking of humanity; Butt the Hoopoe, a mythic figure, here is a mechanical creature; Iff is a Water Genie, thus a being drawn from the rich Indian tradition of storytelling; Mali, Goopy and Bagha are wholly chimerical creatures, the former a type of weed with vegetable tentacles and lilac-mouthed and the Plentimaws were triangular sea-monsters with plenty of mouths to suck in and blow out stories. There is also the army of Pages and General Kitab, their commander, is a book.

Finally, there were the Eggheads whose shaved heads gave them a humanoid appearance. As scientists in charge of all the technological development of Kahani, they transport the reader's imagination, and not necessarily just children, to the universe of sci-fi film of the *Star War* series and *2001: Space Odyssey*, where the language P2C2E (Process Too Complicated To Explain) is common jargon.

The story closes with Soraya's return home to her family. Meaningfully yet, it also represents the encounter of the city with its own identity, and Rashid with himself as his talents are recovered and used to instigate voters to act according to their consciences and thus to make full use of their right to freedom of expression. The city remembers its name, Kahani, meaning «story», and thus Salman Rushdie makes the final assertion that *Haroun* is not an escapist book by making the fantasy world Kahani coincide with the real world. The point of stories that aren't even true is the wrong question because they are about us and our world. As he says in conversation with Günter Grass: «fiction is telling the truth at a time in which the people who claimed to be telling the truth were making things up. You have politicians or the media or whoever, the people who form opinion, who are, in fact, making the fictions. And it becomes the duty of the writer of fiction to start telling the truth» (Rushdie, [1985] 2000: 73-74).

## Bibliography

- AHMED, Akbar, interview with «Salman Rushdie: A New Chapter» (1991), ed. Michael R. Reder (2000). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 142-151.
- BACCHILEGA, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CHANDRAN, Mini (2003). «Fabulation as Narrative in *Haroun and the Sea of Stories*». <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v7isl/chand.htm>. 06.02.2003
- DURIX, Jean Pierre (1994). «'The Gardener of Stories': Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*». Ed. M. D. Fletcher, *Reading Rushdie: Perspectives in the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 343-351.
- HAFFENDEN, John (1985). *Novelists in Interview*. London: Methuen.
- McHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- MUKHERJEE, Meenakshi (1998). «Politics and Children's Literature: A Reading of *Haroun and the Sea of Stories*». *Ariel* 29:1, 163-177.
- NEEDLER, Howard (1991). «The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres». *New Literary History* 22, 423-439.
- REIS, Carlos and LOPES, Ana Cristina M. (1996). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RUSHDIE, Salman (1983). *Shame*. London: Vintage.
- (1990). *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta/Penguin.
- (1992). *The Wizard of Oz*. London: BFI Institute Publishing.
- (1985). «Fictions Are Lies That Tell the Truth: Salman Rushdie and Günther Grass in Conversation». Ed. Michael R. Reder (2000). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 72-78.
- SINGH, Sushila (1992). «*Haroun and the Sea of Stories*: Rushdie's Flight to Freedom». In *The Novels of Salman Rushdie*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 209-216

- TANEJA, G. R. (1992). «Facts of Fiction: *Haroun and the Sea of Stories*». Ed. G. R. Taneja and R. K. Dharwan. *The Novels of Salman Rushdie*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 197-298.
- TRIPATHI, Salil and VAKIL, Dina (1987). «Angels and Devils Are Becoming Confused Ideas». Ed. Michael R. Reder (2000). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University of Mississippi Press, 79-86.

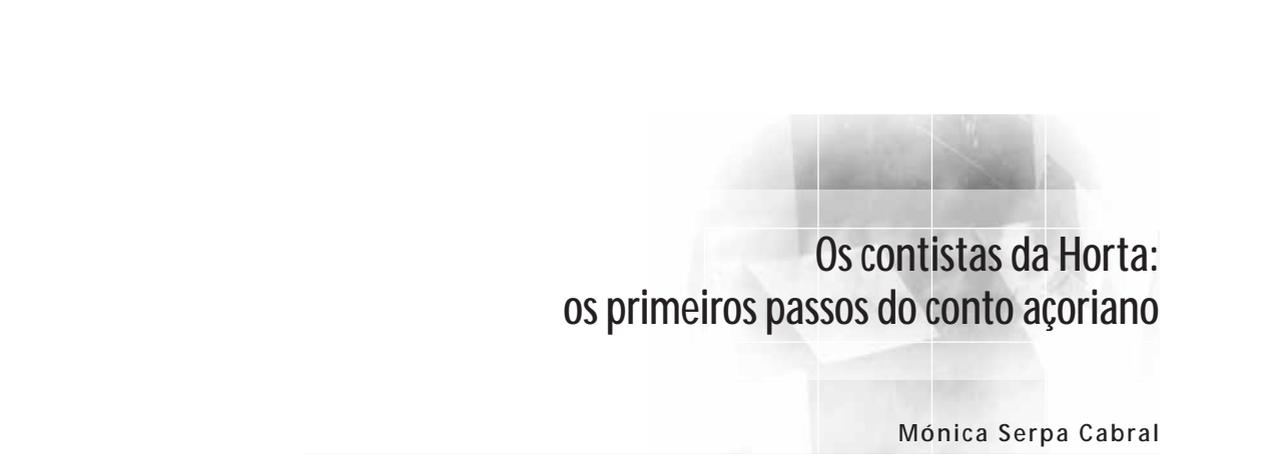
Resumo: Apesar do género da fábula não ter florescido na literatura contemporânea na sua forma emblemática, algumas das suas estratégias e estéticas foram postas ao serviço de formas literárias de maior sucesso. Em *Haroun and the Sea of Stories*, Salman Rushdie utilizou alguns dos elementos da fábula para atenuar o impacto de um trauma pessoal e para fazer uma afirmação de índole política, provando assim que a fábula continua a merecer um lugar na cultura e literatura do nosso tempo.

Abstract: Though in contemporary literature the genre of the fable has not flourished in its exemplary type, nevertheless it has been able to put its aesthetics and some of its strategies at the service of more successful forms. In *Haroun and the Sea of Stories*, Salman Rushdie made use of fabulist elements both to attenuate the impact of a private trauma and to make a political statement, proving that the fable still has a place in the culture and literature of our time.



## Outros estudos





# Os contistas da Horta: os primeiros passos do conto açoriano

Mónica Serpa Cabral

Doutoranda Universidade de Aveiro

Palavras-chave: conto de temática açoriana, cânone contístico, realismo, conto rústico, regionalismo.

Keywords: short story of Azorean subject, short story canon, realism, rustic tale, regionalism.

O final do século XIX foi muito importante para o desenvolvimento da narrativa açoriana, que, principalmente a partir desta altura, combina o lado artístico e estético do texto literário com a expressão do local, do regional. Deste modo, começa a impor-se, no panorama cultural açoriano, uma escrita artística, que revela a preocupação dos autores em explorar as virtualidades estéticas e polissémicas do texto literário e que é, ao mesmo tempo, uma escrita enraizada, ligada ao espaço dos próprios escritores. A Horta oferecia, desde meados do século XIX, condições favoráveis ao surgimento desta escrita, uma vez que se tornara num pólo de dinamismo cultural e de comunicação com o exterior, sobretudo após o estabelecimento da imprensa. O desenvolvimento da narrativa açoriana, neste período, deveu-se, sobretudo, aos chamados “contistas da Horta”, que, neste ambiente de abertura a outros espaços e outras culturas, utilizaram o jornal como meio de divulgação da sua escrita. Segundo Urbano Bettencourt, «o movimento cultural da Horta é inseparável da pujança que o jornalismo aí conhece no período em questão e [...] uma forte consciência do papel da imprensa como veículo de comunicação acaba por contagiar a escrita literária que, assim, se torna fundamentalmente uma escrita-para-a-imprensa» (Bettencourt, 1987: 9). É importante sublinhar que os textos aqui em estudo foram primeiramente publicados em jornais e que, só muito mais tarde,

conheceram a edição em livro<sup>1</sup>. Muitos são os textos destes autores que ainda se encontram dispersos e esquecidos e que carecem de uma publicação em livro.

## A presença do cânone contístico

O conto literário tem vindo a evoluir através dos tempos. É possível detectar, ao longo dessa evolução, uma tensão entre dois factores que sempre moldaram este género: a conservação dos traços tradicionais que provêm da etapa primitiva do percurso do conto, e a ruptura da tradição, isto é, a subversão da configuração estrutural deste género. Há, portanto, na trajectória do conto literário, uma linha tradicional, que estabelece uma ligação entre o conto e o passado, e uma linha inovadora, que rompe com as convenções e introduz novos elementos e técnicas inéditas. Uma vez que nos debruçamos sobre textos do final do século XIX e início do século XX, período coincidente com a fase inicial da autonomia deste género, é natural que neles encontremos traços que se aproximam dos fundamentos canónicos do conto, que são, segundo Luís Beltrán Almería (1997: 30-32), a brevidade, a clareza, a concisão e a verosimilhança, o fantástico de carácter tradicional, o didactismo, a seriedade/comicidade, o tipismo e o monoestilismo. A estas, podemos acrescentar a linearidade da acção. Ao lermos os contos de Rodrigo Guerra, Florêncio Terra e Nunes da Rosa, facilmente nos apercebemos de que a maioria destes elementos estão presentes ao longo dos textos.

Das características do cânone contístico apontadas, a brevidade, a clareza, a concisão, a verosimilhança e a linearidade narrativa são as que mais se evidenciam numa primeira leitura destes contos. Aliás, a brevidade é, sem dúvida, um traço essencial que define o próprio género. Esta propriedade intrínseca do conto mantém uma ligação estreita com a concisão, visto que as reduzidas dimensões deste género normalmente implicam uma concentração ao nível da forma e do conteúdo. Nos contos destes escritores açorianos, a concisão é conseguida principalmente através da concentração da acção em torno de uma ou um pequeno grupo de personagens. Essa acção decorre, habitualmente, num tempo curto, num espaço restrito e apresenta unidade. A clareza, a simplicidade e a linearidade da acção, resultantes do pendor tradicional e oral do conto na sua etapa primitiva, conferem a estes contos uma certa naturalidade, espontaneidade e leveza.

---

<sup>1</sup> Os contos e narrativas de Rodrigo Guerra estão reunidos em *A Americana* (Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1980). Os contos de Nunes da Rosa aqui em estudo estão incluídos em *Gente das Ilhas* (Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 1978) e em *Pastorais do Mosteiro* (Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1978), e os de Florêncio Terra encontram-se nas obras *Contos e Narrativas* (Lisboa, António Maria Pereira/Livraria Depositária, 1942) e *Água de Verão: Contos e Narrativas* (Ponta Delgada, Signo, 1987).

O didactismo marca presença, nestes contos, através da intenção moralizadora de certas histórias, que, muitas vezes, funcionam como lições de moral aos leitores. Com efeito, as características psicológicas e as atitudes das personagens servem, frequentemente, o intuito formativo dos textos, onde, por vezes, tudo se concentra na tentativa de exercer uma determinada influência sobre o leitor, de transmitir uma certa moral, que, neste caso, coincide, geralmente, com a moral vigente no contexto sócio-cultural da época dos escritores. Por exemplo, o conto «Tua, tua, mas a casar» (Terra, 1942) mostra-nos a importância da honra, do recato e da pureza das raparigas solteiras (neste caso, da ilha do Pico), que deveriam resistir às investidas amorosas dos namorados antes do casamento. Ou então «A Americana» (Guerra, 1980), onde a personagem central, idealizada em termos físicos e psicológicos, se sacrifica em nome da moral e da justiça, ao abdicar do seu amor, para que o namorado case com a rapariga que dele havia engravidado. Neste conto, prevalece uma moral que condena a infidelidade, a promiscuidade e a gravidez fora do casamento.

O pendor moralizante destes contos passa pela valorização das qualidades puras e instintivas que ainda possam existir no ser humano, em particular o amor, nas suas mais variadas facetas, como o amor pelo próximo, o amor pela terra, o amor a Deus, o amor entre dois jovens, entre marido e mulher, entre pais e filhos, entre irmãos, entre os membros da mesma comunidade. Em alguns casos, encontramos um tipo de discurso que veicula uma moral pessoal através da qual o narrador pretende transmitir a sua visão dos acontecimentos assim como uma ideologia particular, normalmente coincidente com a moral vigente no tempo em que os textos foram escritos. Desta forma, é possível constatar, nos vários contos, que o narrador valoriza a defesa da honra, o desprendimento, o sacrifício por amor ao próximo, a inocência, o orgulho, a simplicidade e a tranquilidade da vida no campo, a devoção religiosa, o recato, a vivência do amor de acordo com determinadas regras morais, a dedicação ao trabalho, a justiça, a generosidade. A manifestação do amor e destas virtudes encontra o seu oposto nos textos em que predomina o lado negativo da vida, através de histórias flagrantes da realidade dura e sofrida de muitas personagens. Nos contos, a dor é provocada pela morte de uma pessoa chegada, pela partida e separação entre membros da mesma família, pela constatação do envelhecimento e da proximidade da morte, pela fome e pobreza extremas, pela doença, pela desonra, pela agressão física e crueldade, pelo desprezo.

Outra característica que deriva do carácter canónico oral do conto é o tipismo, isto é, a presença de personagens estáticas, sem grande complexidade interior, com um comportamento previsível e que representam determinados aspectos (profissionais, culturais, económicos, psicológicos, etc.) do universo diegético, que, deste modo, reforça a ligação com o mundo empírico. Os tipos mais frequentes nos contos destes autores, como o feitor e o morgado, o emigrante retornado, o baleeiro, o emigrante clandestino, o pároco da aldeia, o lavrador, o pescador e o marinheiro, o ceifeiro, a rapariga solteira

e namoradeira, ajudam a configurar certas vivências relacionadas com a realidade insular, especialmente com o espaço rural. Apesar de serem, por vezes, caracterizadas por menorizadamente ao nível físico, na maioria dos casos estas personagens são tratadas de modo muito superficial, não sendo dotadas de grande profundidade psicológica, o que se articula com a simplicidade das situações narrativas.

O fantástico de carácter tradicional, um dos fundamentos canónicos do conto, não resulta da imaginação de um autor mas sim de estranhas situações do quotidiano que põem à prova as crenças populares. Portanto, trata-se de uma fantasia limitada que nasce da visão mágica da realidade e que estabelece uma ligação entre o quotidiano natural e o sobrenatural. Podemos encontrar marcas desta característica tradicional do conto em apenas três contos destes autores: «A Cruz da Caldeira» (Rosa, 1978b), «Última laranja» (Terra, 1942) e «No tempo das amoras» (1987). No primeiro conto, o fantástico manifesta-se através de uma história de fundo sobrenatural, contada por uma das personagens num dos antigos serões de desfolhadas, em que se contavam casos, sobretudo histórias relacionadas com credence. Neste caso, trata-se de um episódio relacionado com a morte de um homem, que, num desafio a Deus, resolveu fazer uma aposta com os amigos em como conseguia assobiar três vezes na beira de um precipício, numa noite de temporal. Ora, segundo crença popular, assobiar à noite é mau agouro e traz má sorte. O homem nunca chegou a assobiar a terceira vez, pois a terra desabou, e ele nunca mais foi visto. Como podemos verificar, a explicação para a morte do homem por parte das personagens é de cunho fantástico e resulta do carácter supersticioso desse ambiente rural. No segundo e terceiro textos, a fantasia marca presença através da inserção, por parte do autor, de uma lenda, na parte final dos contos. Essa «forma simples» tradicional possui uma dimensão fantástica aliada ao factor religioso. No caso de «Última laranja», a lenda assenta num milagre da Virgem Maria, que, após um cego lhe oferecer laranjas, restitui-lhe a visão, como recompensa por esse acto de bondade. Ao começar com «era uma vez», este texto faz lembrar os antigos contos tradicionais, ligados a um tempo indefinido e primordial. Em «No tempo das amoras», a lenda baseia-se numa história de amor com final trágico, muito semelhante ao de Romeu e Julieta, visto que termina com o suicídio dos dois amantes, facto que provocou a alteração da cor original das amoras – o branco – para o negro. Note-se a ligação entre o elemento sobrenatural e a natureza.

Podemos verificar igualmente a presença de um género tradicional na obra *Água de Verão: Contos e Narrativas*, de Florêncio Terra. Sendo assim, «O conto da Carochinha e o conto da vida» é constituído por duas partes, como o título indica. A primeira é um conto tradicional para crianças, ao passo que a segunda é a reconstituição alegórica desse conto, que segue a mesma estrutura, mas em que há a substituição das personagens por outras que representam valores abstractos ligados à vida, como o prazer, o amor, o sofrimento. Deste modo, torna-se evidente a forte intenção moralizadora desta

parte, cuja conclusão transmite a máxima de que a vida está inevitavelmente ligada ao sofrimento, visto que «só verdadeiramente conhecem e amam a vida, e a ela têm direito aqueles que sofrem» (1987: 37).

Estes três contistas açorianos aproximam-se da arte de contar das histórias de tradição oral não só através da presença de características do cânone contístico mas também através da voz dos contadores de histórias. De facto, em vários contos, o narrador em primeiro grau cede, voluntariamente, a voz a um narrador em segundo grau, que conta histórias de outros tempos. Já vimos que «A Cruz da Caldeira», de Nunes da Rosa, é um desses contos em que pessoas da mesma comunidade se juntam em redor de uma personagem mais velha que lhes relata um episódio de carácter sobrenatural. É possível conhecer as reacções dos ouvintes através das falas do diálogo, que revelam o interesse e a atenção do auditório. No conto «Dois lugares vazios» (Terra, 1987), durante um serão em que as pessoas estão reunidas, um velho açoriano, contador de histórias, evoca vivências da sua infância e juventude. Ao longo de outros contos, deparamo-nos, por vezes, com outras personagens que desempenham, na comunidade em que estão inseridas, a função de contadores de histórias, verdadeiros depositários do saber e da memória colectiva. O carácter oral das histórias contadas por uma ou mais personagens das próprias narrativas, assim como o elogio dessa arte de contar, fazem remontar a arte do conto às suas mais antigas origens.

Escritos numa época em que o conto revela um alto nível de maturidade, estes textos mantêm ainda uma ligação com as estéticas associadas à trajectória do conto anterior ao processo de dissolução do cânone contístico, que tende a acentuar-se ainda mais com o passar do tempo. Podemos detectar já nos contos destes autores alguns dos elementos que contribuem para esse afastamento em relação ao carácter oral e tradicional do género, sobretudo no que diz respeito à velocidade narrativa, podendo encontrar-se, frequentemente, a pausa descritiva, que impõe um ritmo narrativo muito lento. Efectivamente, estes contos revelam uma oscilação entre um discurso descritivo, demorado, pormenorizado, e uma narração directa, linear, clara e simples, que institui um ritmo rápido. No primeiro caso, por vezes, encontramos textos que dificultam a tarefa de identificação do género a que pertencem, uma vez que são dominados pela descrição minuciosa, pelos pormenores, apresentando, portanto, pouca conflitualidade e a quase ausência de acção ou intriga. Neste caso, estamos perante quadros do quotidiano rural, narrativas descritivas, estáticas, em que o narrador se debruça sobre a descrição de paisagens, hábitos, costumes tipicamente locais e personagens geralmente não envolvidas em cadeia de eventos. O narrador não se preocupa tanto com a narração de uma história e com o encadeamento das várias acções, que acabam por ser diluídas no texto, mas sim com a observação do mundo exterior e a tentativa de captar um certo traço local. Ou então, deparamo-nos com episódios anedóticos, de carácter fragmentário, cuja acção é muito superficial e simples, contada normalmente em linguagem coloquial e de ritmo

narrativo lento devido ao predomínio do diálogo em quase todo o texto. Podemos encontrar ainda algumas crónicas, relatos factuais que apresentam considerações do narrador acerca do espaço e dos vários ambientes rurais, acerca do sentido da vida, acerca do passado e que levantam dúvidas relativamente à sua natureza ficcional.

Estes tipos de texto levantam, assim, muitas restrições quanto à sua classificação como contos, mas não podemos esquecer que o conto nasceu de vários géneros narrativos, como o conto tradicional, o exemplo, a fábula, a lenda, o mito, o quadro, a anedota, e muitos outros. Por conseguinte, é natural que encontremos no conto literário traços essenciais desses géneros. Podemos seguramente afirmar que Nunes da Rosa é quem mais usa a descrição condensada e directamente relacionada com as atitudes das personagens, dando importância ao encadeamento das acções e conseguindo, quase sempre, uma economia narrativa. É neste autor que encontramos mais frequentemente o episódio anedótico, como as várias «Miniaturas»<sup>2</sup>, de *Gente das Ilhas*. A quase ausência de acção e a pouca conflitualidade são mais comuns nos textos de Rodrigo Guerra e Florêncio Terra, que, por vezes, assumem a forma de quadros ou cenas idílicas e de notas de viagem<sup>3</sup>.

## Os contistas da Horta e as influências de época

Rodrigo Guerra, Nunes da Rosa e Florêncio Terra pertenceram a uma geração de escritores não alheia às tendências estético-literárias da época. Na esteira de um «realismo sadio» ou «naturalismo purificado», estes autores cultivaram um tipo de narrativa muito comum no final do século XIX e início do século XX: o «conto rústico». Ora, nesse período, verifica-se uma valorização do mundo rural e da vida no campo, que, sofrendo um processo de idealização, se opõe à degradação citadina. Podemos ainda acrescentar outra influência, que nos permite diferenciar um pouco Rodrigo Guerra dos outros dois autores, pois este contista transpõe para o domínio da literatura uma téc-

---

<sup>2</sup> Ao longo da obra *Gente das Ilhas*, de Nunes da Rosa, deparamo-nos com vários «textos-miniatura», designação do próprio autor. Estes textos são de menores dimensões do que os restantes, visto que ocupam, normalmente, uma página, e apresentam situações narrativas de maior simplicidade e histórias com teor fragmentário.

<sup>3</sup> Em *A Americana*, de Rodrigo Guerra, podemos encontrar, frequentemente, quadros impressionistas da paisagem, por vezes inseridos em notas de viagem, como sucede nos textos «Romantismo», «Casa antiga», «A saída do barco (impressões)», «À ponta do Pico: notas de viagem». Não podemos classificar estes textos de contos, uma vez que o narrador, geralmente participante, se limita a descrever aquilo que observa, não se verificando, portanto, a narração de uma história. Em *Contos e Narrativas*, de Florêncio Terra, são quadros os textos «Vida simples», «A volta da pesca», «A deulha», «Tão velha», «Última laranja» e «Corações simples».

nica da pintura, nomeadamente da pintura impressionista. Praticando, em parte, uma escrita localizada, ligada a um espaço específico, estes escritores açorianos aproximam-se de uma corrente literária que se manifestou no fim do século XIX e primeiro quartel do século XX: o regionalismo. Posto isto, e seguindo as considerações de Urbano Bettencourt acerca da escrita de Florêncio Terra<sup>4</sup>, que achamos que se estendem aos outros dois contistas, torna-se evidente, nesta escrita, por um lado, uma aproximação a determinados aspectos das tendências estético-literárias da época e, por outro, uma tentativa de mostrar aspectos tipificadores de um espaço particular, dos seus habitantes e dos seus costumes.

A influência do realismo, nestes textos, manifesta-se especialmente através do descritivismo e da atenção dada ao mundo material, observável. Como já foi referido, é visível, ao longo destas obras, uma oscilação entre uma narração directa, despojada, simples, e um discurso descritivo, que valoriza os detalhes minuciosamente observados. Assim, a pausa descritiva de natureza realista é muito comum nestes textos, onde o universo ficcional suscita no leitor uma ilusão de realidade. A descrição das personagens, do espaço, dos comportamentos, dos costumes, serve o intuito de conceder o máximo de veracidade aos contos. A constituição de tipos sociais é igualmente um traço do realismo presente nestes textos. Como já vimos, são muitas as personagens que tipificam determinadas dominantes da sociedade regional. A presença de narradores em segundo grau é igualmente um factor que contribui para instituir um maior efeito de real, assim como a linguagem coloquial e regional, ao nível dos vocábulos e expressões, das construções sintácticas e da pronúncia, que concedem aos diálogos uma maior espontaneidade e autenticidade, sem cair em excesso de provincianismos. Florêncio Terra é quem menos recorre à linguagem coloquial e regional.

O interesse destes escritores por temas sociais, outro traço do realismo, manifesta-se na denúncia de certos aspectos da sociedade. Assim, vários textos tornam-se veículos de crítica a determinados problemas rurais e urbanos, nomeadamente a pobreza, a fome, o trabalho infantil, a exploração dos mais fracos, a injustiça, o preconceito, a crueldade, a doença. A abordagem destes temas possui, portanto, um conteúdo ideológico e revela uma visão particular da realidade circundante. Esta denúncia dos problemas sociais é muito mais evidente e frequente nos contos cuja acção se localiza no espaço urbano. Na verdade, podemos detectar, ao longo destas obras, duas vertentes

---

<sup>4</sup> «Sendo esta uma das vertentes visíveis da escrita de Florêncio Terra, e onde será legítimo e natural ver a influência da época ou de escola [...], óbvio se torna que ela não esgota nem de longe a obra do escritor e que, pelo contrário se encontra devidamente contrabalançada por uma outra escrita, localizada e localizável [...]. Aqui, temas e lugares apontam no sentido de uma escrita que embora sem romper em absoluto os laços com uma visão idílica do campo, da natureza, tenta orientar-se já dentro de um outro enraizamento, isto é, uma aproximação aos homens a quem se destina e ao lugar em que se inscreve» (1987: 12).

relacionadas com o espaço: uma positiva, a da idealização da vida campestre e elogio do mundo rural, espaço de autenticidade onde os conflitos sociais se desvanecem; e uma negativa, a da degradação citadina, surgindo o espaço da cidade como sinónimo de decadência, vício, sofrimento, exploração e miséria.

Seguindo uma tendência do final do século XIX que sobrevaloriza a vida campestre, estes autores praticaram um tipo de conto que Óscar Lopes e António José Saraiva designaram de «conto rústico», uma narrativa curta que apresenta uma visão idílica e utópica do campo, oposta ao mundo citadino. Esta idealização do campo enquadra-se num «realismo sadio» ou «naturalismo purificado», que desviou a atenção dos leitores para as pequenas comunidades rurais, com as suas figuras típicas e com os seus acontecimentos rotineiros. Óscar Lopes e António José Saraiva (1992: 937) explicam os motivos deste interesse pelos ambientes de aldeia e por histórias simples da vida rural:

Por um lado, os tipos e as pequenas intrigas da aldeia ou de vila eram mais acessíveis ao horizonte de consciência do público português do que os problemas mais complexos da vida urbana; por outro lado, perante as condições próprias da vida urbana em desenvolvimento, da burocratização, da centralização administrativa, etc., muitos escritores reagiam idealizando um sucedâneo da velha tradição bucólica onde as relações humanas aparecessem menos deformantes e mais espontâneas.

Uma das características mais relevantes deste tipo de narrativa é a idealização do espaço rural, que, desta forma, assume um carácter utópico. A sobrevalorização do campo e a comunhão com a natureza são aspectos centrais do conto «A alvorada» (Terra, 1987). Usando uma linguagem emotiva, o narrador deste texto conta-nos a história de Maria, uma linda jovem que, após uma relação amorosa mal sucedida, da qual resultou uma gravidez indesejada e fortemente criticada pela sociedade e pela família da protagonista, toma a decisão de se suicidar, um meio de pôr fim à dor e à vergonha e de atingir o perdão e a salvação junto de Deus. Todavia, comovida com o repicar dos sinos da igreja, Maria decide fechar os olhos e dizer a sua habitual oração da manhã. Ao abri-los, parece que tudo ao seu redor adquiriu uma nova luz, uma nova força. A «alvorada», que representa o renascer da vida, e o sentimento maternal despertam em Maria uma nova esperança. Ao longo do conto, há correspondência entre a natureza e o estado de espírito da personagem, visto que, na primeira parte, quando Maria se sente abandonada, desonrada, angustiada, desprezada, a natureza reflecte essas emoções através da tempestade e da fúria das águas, ao passo que, na parte final, o súbito desejo de continuar a viver encontra eco no espaço idílico descrito pelo narrador:

Os montes erguiam-se nítidos, estendiam-se campos, macios no seu verde molhado; as casas duma brancura mate sorriam entre arvoredos e no verde claro das colinas, os pássaros piavam; as águas da ribeira, galgando as poldras, caíam frescas em lascados e franjas de cristal; no céu, onde o azul se esclarecia e purificava, só a estrela

da manhã fulgurava ainda, na rouxidão da aurora que enrubescia o nascente; e por toda a parte ia crescendo o impulso forte da vida que recomeça. (1987: 64)

O campo surge, assim, como um espaço de regeneração, um espaço que restabelece a harmonia perdida devido ao desejo de suicídio. Podemos dizer que a natureza é quase uma personagem, pois desperta na protagonista o sentimento maternal e a vontade de viver: «E toda aquela alvorada do dia e do trabalho, toda a luz e toda a vida renascente como que saudavam em Maria a alvorada da sua maternidade. Um novo estímulo para viver a tomou também» (1987: 64).

Além desta visão idílica do campo, o «conto rústico», normalmente, apresenta pouca conflitualidade e simplicidade ao nível da acção ou intriga, aproximando-se de quadros descritivos relacionados com cenas rurais, como é o caso de «Amores de alma» e «Quadro antigo» (Rosa, 1978b). O primeiro texto retrata uma cena idílica muito simples: duas crianças a «apastorar a vaca» (1978b: 43). Predomina a descrição realista, sendo de notar a presença dos pormenores, especialmente na caracterização das crianças, e a importância da cor. A acção é simples e supérflua, tornando patente a exaltação da pureza, da inocência e do encanto de duas crianças numa tarefa nitidamente rural. A ausência de conflitualidade é igualmente uma característica do segundo texto, também de pendor descritivo, que, partindo de uma cena idílica – um jovem rapaz segue ao longo de um atalho com uma vaca, quando se depara com uma graciosa rapariga ajoelhada numa ribeira a «*molhar* uma peça de linho cru» (1978b: 89) –, retrata o despertar da paixão entre os dois jovens. O ritmo narrativo é muito lento, principalmente devido aos momentos descritivos e ao diálogo, através dos quais se manifesta a pureza, a integridade e a inocência das personagens. O texto termina com um *post scriptum*, que nos dá a conhecer o desenlace daquela paixão: num ambiente de festa, em que todos compartilham a alegria, João e Ermelinda casam-se. Esta história singela apresenta o amor como um sentimento natural e espontâneo, que não provoca conflitos e que conduz a uma vida utopicamente exemplar.

Neste sentido, podemos afirmar que o «conto rústico», geralmente, possui uma intenção moralizadora, ao exaltar o viver campesino e as suas virtudes. O conto «Suave arrependimento» (Terra, 1987) é um texto onde perpassa claramente um idealismo moral. A voz do narrador é responsável pela defesa de determinados ideais e pela condenação de certos vícios, sobretudo a promiscuidade. A protagonista é Madalena, nome com uma nítida carga simbólica, uma prostituta que, ao saber que está grávida, decide mudar a sua vida e resgatar a pureza primitiva, a inocência, a «virgindade espiritual» que, mesmo com uma vida desregrada e promíscua, se conservaram no fundo do seu ser. Para tal, Madalena refugia-se no espaço rural, considerado um espaço de protecção e reabilitação: «que é feito da Madalena?... Fugiu?... Morreu?... Pois fugiu. Foi esconder-se em uma ignorada aldeia de campos verdes banhados de luz, um povoado pacífico, em volta de uma pequena Igreja, branquinha e protectora.» (1987: 59). A maternidade,

aliada às qualidades regeneradoras do campo, actuam como forças transformadoras do carácter da personagem, que, tal como Maria Madalena, do texto bíblico, sente um verdadeiro e profundo arrependimento.

Voltando agora a atenção para outra influência da época sobre estes autores açorianos, Rodrigo Guerra diferencia-se um pouco dos outros dois contistas no modo como utiliza a descrição, revelando a influência de um movimento das artes plásticas, nomeadamente da pintura: o impressionismo. Embora mantenham temas do realismo, os impressionistas não pretendem fazer a denúncia social. A sua maior preocupação é apreender o instante em que a acção está a acontecer, criando novas formas de captar a luz e as cores. Daí a designação de «impressionismo», que surge desta tentativa de obter a impressão do momento. Tal como os impressionistas, Rodrigo Guerra propõe-se a registar as tonalidades que as paisagens e os objectos adquirem, num determinado momento, sob efeito da luz solar. Por isso, a luz e as cores revestem-se de uma grande importância. Urbano Bettencourt (1986: 53) desenvolve este assunto num artigo sobre a escrita deste contista, referindo:

A própria escrita denuncia o uso que faz do código pictórico, 'colando-se' a ele (ou ao seu sucedâneo, a fotografia [...]). Este sentido da paisagem, do cenário exterior, a utilização do pormenor, explorado até à dimensão ínfima, o sentido da gradação da luz e da tonalidade da cor, têm o seu contraponto pictórico na técnica impressionista da fragmentação da mancha, na paixão da cor e da luz do «décor» onde as personagens se dissolvem.

Repare-se como o autor explora a tonalidade da cor e a luminosidade na descrição de uma paisagem marítima, no texto «O mar» (Guerra, 1980), onde, através de um discurso predominantemente na segunda pessoa, o narrador aborda a ligação espiritual entre a personagem central – o «velho Chatinha» – e o mar:

Que série de cores em tua volta, velho Chatinha: ao pé da tua porta o mar de esmeralda, mais além azul, em toda a costa o preto dos rochedos, acima da tua cabeça, a abrir-se como enorme flor azul, o céu, acolá as águas a pratearem-se sob uma incidência especial de luz, aqui o branco das velas das embarcações, ali a alva espuma que lhes espadana nas proas, mais além o verdoso limo das pedras que o mar descobre, em frente àquela ilha do Faial que toda se engalana de vistosos e naturais adornos. (1980: 43)

Nas obras destes contistas açorianos, os momentos descritivos, a representação de tipos sociais, os costumes e cenas do espaço regional, a reprodução de falares típicos, os próprios temas de muitos contos atestam a influência do regionalismo, uma tendência literária que, nascendo do romantismo, se manifestou em textos do final do século XIX e primeiro quartel do século XX. Com o desenvolvimento do naturalismo, consolida-se e aproxima-se do nacionalismo, afirmando-se como uma corrente literária que, como

o próprio nome indica, valoriza o espaço regional, as pequenas comunidades, integrando-as na cultura nacional. Nos textos destes autores, verifica-se, de facto, a valorização de aspectos tipicamente locais, como cenas do quotidiano rural, costumes e tradições, paisagens. A influência regionalista pode ser relacionada com o conto rústico, uma vez que este tipo de narrativa curta nos fornece uma perspectiva idealizada do espaço rural, do viver em pequenas comunidades afastadas da decadência e da inautenticidade do espaço citadino. Enfim, esta escrita regional permite ao leitor desviar a atenção dos grandes centros urbanos para os pequenos espaços marcados pela simplicidade e naturalidade da convivência harmoniosa com o próximo e com a natureza, um aspecto evidenciado pelas histórias rústicas.

## Escrita enraizada

Estando relacionada com um espaço em particular, esta escrita mantém uma forte ligação com a paisagem açoriana. Aliás, a maior parte dos contos destes autores localizam-se em espaço açoriano. Assim, é possível conhecer vários locais dos Açores através destes textos, principalmente devido aos momentos descritivos, como sucede no conto «A volta da pesca» (Terra, 1942), onde encontramos uma visão idílica da paisagem. Note-se como o narrador centraliza a atenção nos efeitos da luz solar sobre a ilha do Pico:

E vá de lavar, de rir, de cantar no cenário da manhã linda, o sol nascendo por detrás do Pico, piscando no dorso da montanha as suas agulhetas de oiro, e vindo por ali abaixo iluminar aqui, acolá, montes, arvoredos, moinhos e casinholas brancas; enquanto do outro lado, o mar alongava a sua folha estanhada, com barcos de pesca parados juntos dos Ilhéus cheios de luz. (1942: 40)

Os usos e costumes do povo açoriano também marcam presença nestes textos, nomeadamente as danças e cantares típicos, como a «chamarrita» e o «pezinho», os rituais festivos relacionados com o culto ao Espírito Santo e com o Carnaval, a matança do porco, e outros. A música e a dança tradicionais são elementos importantes na vida dos açorianos, pois, promovendo o convívio e um ambiente festivo, funcionam como factores de coesão comunitária, especialmente no passado, o que se pode verificar no conto «A Americana» (Guerra, 1980), em que uma personagem, «o João do Calço, para festejar a chegada da filha e da neta, resolveu dar uma folga [nome dado nos Açores aos bailes populares], uma *folga* rija em que se bailasse a *chamarrita* [dança especial das camadas populares]» (1980: 32). Deste modo, parte deste conto retrata os pormenores relativos a esta dança, acompanhada da viola da terra e das quadras atrevidas dos cantores:

E os bailadores formavam roda, davam-se as mãos, marchavam enlaçados, afastavam-se, uniam-se, batiam as mãos, dançavam de roda, tornavam a formar círculo, trocavam os pares, sapateavam acompanhando a toada da viola em graciosos movimentos, agora vagarosos na dolência da música, logo apressados no tom vivo dela...

E outra voz:

*Fui ao mar p'ra ver os peixes,*

*Ao jardim p'ra ver as flores,*

*Ao Céu para ver estrelas,*

*Aqui para ver amores. (1980: 33)*

As referências ao culto do Espírito Santo, aspecto importante da religiosidade açoriana, surgem com alguma frequência nestes textos, que, nesses momentos, reflectem o ambiente de festa e de alegria normalmente associado à celebração deste culto. No conto «Antes assim» (Rosa, 1978a), a história assenta basicamente no despeito de um homem motivado pelo facto de o padre não ter convidado a filha para levar as insígnias do Espírito Santo na coroação. A intriga é simples e supérflua. O que desperta mais a atenção do leitor é a descrição do ambiente que se vive em torno desse ritual religioso, de carácter festivo, colorido e animado, que tem como cenário o espaço idílico do campo:

O dia do Senhor Espírito apareceu lindo. O céu de um azul macio cheio de infinita luz, o verde crasso das campinas tenras cheio de sol doirado, o mar liso como uma superfície de espelho, e depois os arcos de verdura pelos caminhos, as bandeiras brancas dos mastros do império, o embandeiramento multicolor da casa do imperador, o estalejar dos foguetes, o repicar fino e festival dos sinos, o som do tambor e a cantoria dos foliões que começavam a distribuir as sopas, – tudo se conjugava para um desses dias de festa, de uma alegria serena, fortificadora e saudável, que só a aldeia conhece. (1978a: 11)

Um dos textos de Florêncio Terra mais ricos em pormenores de carácter etnográfico é «Fruta do tempo» (1987), dominado por descrições de vários costumes e tradições açorianas, em especial a matança do porco. O narrador participante, um velho açoriano, evoca, ao longo do texto, o tempo da sua infância, principalmente os momentos que nele mais despertam saudade, usando uma linguagem emotiva e coloquial. A sua atenção recai sobre esse costume adoptado em praticamente todo o arquipélago e que representa uma autêntica festa no quotidiano rural do povo açoriano. Facilmente nos apercebemos de que o narrador valoriza bastante a tradição e o tipicamente local, tecendo um elogio explícito ao campo e aos seus produtos.

Para além dos usos e costumes, outro aspecto que confere a esta escrita um carácter regional é a reprodução de falares típicos. Desta forma, nos contos destes três auto-

res, encontramos vocábulos, expressões e construções sintácticas da linguagem regional, sobretudo na escrita de Nunes da Rosa, visto que este contista utiliza com mais frequência o diálogo e a linguagem coloquial, atribuindo ao texto uma maior espontaneidade e realismo<sup>5</sup>.

Como já foi referido anteriormente, podemos encontrar, nestes textos, personagens que representam certas dominantes da sociedade açoriana. Um dos tipos sociais mais frequentes nesta escrita é o antigo caçador de baleias açoriano, conhecido pela sua bravura, coragem, audácia e persistência perante as adversidades. Muitos baleeiros encontram a morte pelo caminho e não retornam à segurança da sua aldeia, o que sucede, no conto «Página escura» (Rosa, 1978<sup>a</sup>), à personagem Manuel, marido de Madalena, tragédia que conduz a um processo de degradação física e psicológica e posterior morte da viúva. Outros sofrem sequelas irreversíveis, como o velho «tio Juquim», protagonista de «Baleia à vista» (Guerra, 1980), que conta histórias do seu passado como baleeiro destemido:

Pobre velho! Que se não fosse aquela linha, ele ainda iria lá fora, 'mostrar àqueles rapazes como se trancava um bicho!' – 'Pois então! Vocês haviam de ver como eu as trancava no meu tempo. Em pé, firme, na proa da minha canoa, que era quase sempre a primeira a chegar, eu atirava o arpão com a certeza de se cravar no lombo da baleia... Era para já... O peixe mergulhava, e aparecia pouco depois, à tona da água, morto... Ah! Mão como a minha não havia outra igual a bordo. Uma vez corremos milhas e milhas rebocados...' (1980: 93)

Outros tipos sociais que estes contos recuperam são o morgado e o feitor. Em «O feitor» (Guerra, 1980), as personagens movimentam-se num espaço social que é o da aristocracia rural, constituído pelo morgado e pelo grupo de assalariados. Essa relação entre o morgado e os seus subordinados relaciona-se directamente com a produção do verdelho, um vinho característico do Pico. Tendo como cenário um espaço idealizado, os conflitos sociais desvanecem-se, dando lugar a uma situação feudal atenuada. Todavia, e apesar de o morgado ser caracterizado indirectamente, torna-se claro que esta figura impõe uma certa autoridade e respeito, sobretudo ao feitor, marcado por um sentido de honra, altivez, fidelidade e honestidade, símbolo de uma época que já desapareceu. A harmonia social patente ao longo do conto é abalada no final do texto, uma vez que, numa situação delicada como a de uma gravidez fora do casamento (causada pelos encontros amorosos entre a neta do feitor e o filho do morgado), são os mais pobres que são atingidos.

---

<sup>5</sup> *Pastorais do Mosteiro*, de Nunes da Rosa, contém mais *açorianismos* do que *Gente das Ilhas*, do mesmo autor. À medida que vamos lendo estas obras, deparamo-nos com inúmeros exemplos do falar açoriano, como «somenas» (de má qualidade), «cão feio» ou «cramulhano» (diabo), «vigia!» (vê), «botar» (pôr; colocar), «home» (homem), «mui» (muito), «descansaide» e «comeide» (descansai e comei), «amostei» (molestei, incomodei), «ôndias» (ondas), etc.

A alteração do equilíbrio social é igualmente evidente no conto «Honra antiga» (Rosa, 1978a), onde encontramos o mesmo espaço do conto anterior, o das vinhas e adegas do Pico, marcado pelas relações entre o morgado e o feitor. Também neste texto, o feitor, José de Matos, surge como um trabalhador fiel e honesto, como comprovam os seus dezanove anos de trabalho para o morgado. No entanto, esse equilíbrio social é destruído no momento em que o patrão, sem ter provas, o acusa injustamente de roubo, mostrando uma profunda insensibilidade e dureza. A sua desconfiança e carácter inflexível levam-no mesmo a demitir o feitor, que, sentindo-se difamado, pretende resgatar a sua honra. Para tal, decide tentar descobrir o verdadeiro ladrão, fazendo vigílias nocturnas. Nessas noites, assistimos a um processo de transformação da personagem em animal, em virtude de ter sido acusado injustamente<sup>6</sup>. O conto termina com um quadro de horror naturalista, pois a revolta íntima da personagem leva-a a assassinar, a sangue frio, os verdadeiros ladrões do vinho, um pai e o seu filho. Logo após, encontra a morte ao cair de uma falésia para o mar. As últimas palavras do texto permitem-nos concluir, mais uma vez, que a tragédia tende a afectar somente os mais pobres, não atingindo os mais fortes e ricos, indiferentes à desgraça alheia: «E – o sol a faiscar em palhetas de oiro! – enquanto as justiças procediam à remoção dos três cadáveres, o sr. Morgado, serenamente, anediando a face rubicunda e escanhoada, continuava imperturbável a passagem do seu vinho em limpo...» (1978a: 54).

O emigrante retornado é um tipo social muito frequente na narrativa açoriana. O traço mais marcante deste tipo de personagem é o da mudança, ao nível físico e psicológico. Efectivamente, no conto «O Rodger» (Guerra, 1980), é bastante visível essa transformação, que afecta não só a fisionomia da personagem, mas também o próprio nome: «O Rodrigues quando emigrou para a Califórnia era simplesmente o João Rodrigues [...]. Voltava agora à sua terra, depois de dez anos de ausência, com o nome curto e americanizado de Rodger, – o Rodger, como lhe chamavam» (1980: 81). Motivado pela saudade da terra natal, sobretudo do mar açoriano, o emigrante regressa à sua pátria, sentindo-se triunfante e sendo encarado, pela comunidade, como um vencedor: «Subindo o caminho, com as casas da povoação a um lado e outro, dir-se-ia a marcha triunfal de um vencedor da antiga Roma» (1980: 87). A melhoria de vida pode ser detectada através da própria maneira de vestir do emigrante, como sucede com Manuel, do conto «The Liberty» (Rosa, 1978b). A caracterização desse emigrante açoriano que regressa do estrangeiro para casar com a namorada que havia deixado na ilha

---

<sup>6</sup> Repare-se como, durante a vigília, a personagem parece perder o seu lado racional, deixando-se dominar pela obsessão de descobrir (e punir) o verdadeiro ladrão: «o José de Matos, cego, alucinado, escancarou a boca segurando o machado nos dentes, e de gatas, já aos pulos como um tigre, já rastejante como uma serpente, coleante e cauteloso, reprimindo a respiração, aproximou-se da vereda, estendendo-se no cascalho, de borco, com os olhos e o nariz para a frente, a farejar...» (1978a: 52).

aponta para esse sucesso financeiro: «de chapéu cinzento sobre a nuca, em mangas de camisa, a corrente de ouro a faiscar, escorrendo sobre o colete azulado, e com uns *butes* de cano até ao joelho!...» (1978b: 101). A transformação deste tipo de personagem é vista ainda ao nível da linguagem, através da inclusão de palavras inglesas no discurso e através do aportuguesamento de determinadas palavras do inglês, dando origem ao que designamos de «americanismos». O conto «Pois suposto» (Rosa, 1978a) apresenta vários exemplos dessas palavras nas falas de um emigrante retornado que ocupa o cargo de regedor na terra natal, principalmente ao contar um pequeno episódio que aconteceu no país para onde emigrara:

– Numa ocasião, lá fora, estavam uns quantos sentados à beira dum *cric* [“creek”]. Um moço *airiche* [“Irish”] pôs-se com um pedaço de *rôba* [“rope”] que tinha na mão a fazer a coisa de *suim* [“swing”] contra outros. O outro vai *jampar* [“to jump”] para o agarrar, escorrega e cai no *selu* [“sludge”]; fica zangado, vem de lá e atira-lhe um soco *estraite ué* [“straight away”], mesmo em cheio no meio dos olhos. Um *policeman* [“policeman”] que ia passando prende-o e leva-o para a *corte* [“court house”]. ‘Hás-de pagar 5 pesos’, diz-lhe o *charéfe* [“sheriff”]. ‘Pago mas hei-de falar primeiro com o meu *loia*’ [“lawyer”]. ‘Pois se fores falar com o *loia* há-de pagar 10 pesos e o *bôrdo* [“board”] do homem se ele ficar sem poder trabalhar.’ E o outro pagou só para se não inquietar mais. Vêem? Um home há-de ver se faz as coisas *iza* [“ease”] para se não inquietar!... (1978a: 98)

O regresso de um emigrante à sua ilha é motivo de grande animação, interesse e comoção para a freguesia inteira. Portador de notícias, presentes e encomendas dos familiares que ainda estão no estrangeiro, o emigrante retornado causa uma grande agitação e alvoroço entre as pessoas, como acontece em «A derradeira notícia» (1978a)<sup>7</sup>. As expectativas dos que ficaram são orientadas para os baús e notícias que Manuel de Sousa possa trazer do estrangeiro<sup>8</sup>.

Utilizando uma tipologia apresentada por João de Melo na *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano* (1978), Urbano Bettencourt (1995: 59) aponta três grandes linhas temáticas na escrita de Rodrigo Guerra e de Nunes da Rosa, que achamos que também estão presentes nos textos de Florêncio Terra, embora de forma menos explícita e mais superficial: a terra, o mar e a emigração. De acordo com João de Melo, são estas as prin-

<sup>7</sup> «E o alvoroço levantava-se em toda a rua, como se um redemoinho de vento abrisse todas as portas, escancarasse todas as janelas e pusesse o mulhêro em um estranho movimento. Sempre assim fora. A chegada dum *baleeiro* era como que uma faísca que electrizava toda a freguesia» (1978a: 23).

<sup>8</sup> «Fez-se um instante de silêncio, em que todas as cabeças se espetaram para o baú aberto, e logo desceu uma algaravia medonha, em que todos desejavam saber se lhes vinha alguma coisa...» (1978a: 29).

cipais temáticas da escrita açoriana em geral. Embora seja possível apontar outros temas na escrita destes autores, principalmente ligados ao espaço citadino, esta divisão temática abrange grande parte dos textos. Além disso, segundo Urbano Bettencourt (1986: 49), é difícil encontrar, especialmente na obra de Rodrigo Guerra, textos que não combinem os temas acima referidos. Contudo, na maior parte dos casos, é possível determinar qual dos temas possui maior importância nos textos.

A terra é uma categoria temática que se manifesta nestes contos através da representação do quotidiano dos meios rurais. As histórias são rústicas e simples, e as personagens movimentam-se nas pequenas comunidades rurais, com os seus acontecimentos e com as suas actividades ligadas ao cultivo da terra. Geralmente, estes contos retratam quadros idílicos num espaço onde reina a calma, a tranquilidade e a harmonia entre o homem e a natureza. «Suave epopeia» (Rosa, 1978a) é um desses contos onde se verifica a ausência de conflitualidade. O texto começa com a exaltação das qualidades daquela terra, utopicamente perspectivada:

É preciso ter-se vivido nesta terra, conhecer-se o tenro dos seus pânpanos e rebentos, o aroma suave da sua campina verde, a amenidade do seu céu, a doçura lânguida do seu mar dormente, a polifonia intensa da sua passarada, o vozear cantante do seu povo, o som doce dos seus sinos, a silhueta branca da asa das pombas, e assistir de madrugada ao lento e brando despertar da vida, por entre os rumores da seiva, à claridade tímida que rebenta da luz do horizonte, sob a projecção doirada das cintilações crebras da estrela da alva, para se avaliar o que são as manhãs deliciosas desta estância de gozo, tão cheia de mimo e de enleio. (1978a: 75)

Neste conto e em muitos outros, a acção foi diluída no texto em virtude da expansão textual e da tentativa de captar um certo traço local. Deste modo, o olhar do narrador concentra-se na descrição da paisagem e das actividades que compõem o quotidiano das comunidades rurais. Neste sentido, prevalecem os espaços abertos, ao ar livre, que são percorridos por esse olhar.

O amor à terra, a idealização da vida campesina e a proximidade entre as pessoas da mesma comunidade são traços do conto «A debulha» (Terra, 1942). Neste texto, o narrador participante evoca o passado, nomeadamente um passeio pelo campo na altura da debulha. O narrador elogia o trabalho, mencionando o lado árduo do mesmo mas, igualmente, a alegria e a satisfação daí resultantes. Numa exaltação dos elementos da natureza, o narrador descreve um ambiente de harmonia e simplicidade:

Sabem que é alegre um dia de ceifa!... Quanto trabalho fatigante! Mas também, o que se ri, o que se canta, quanta luz se não bebe – e o sol é fonte que nunca seca – quantos olhares demorados se não surpreendem!...O amor, a luz, o trabalho, a saúde, a força... como tudo isto é bom e se harmoniza, se funde, se completa para bem afeiçoar o espírito e o coração!

Depois das ceifas, vêm as debulhas, e ninguém haverá que não tenha na sua vida uma doce recordação desses deliciosos dias passados nas eiras, no campo, em pleno ar, em pleno sol, em plena festa – festa dos homens, festa da natureza. (1942: 68)

A temática do mar está ligada à baleação e à pesca, modos de sustento de muitas personagens destes contos, que tentam sobreviver e lutar contra as condições de pobreza através de actividades ligadas ao mar. Este tema marca sobretudo a escrita de Rodrigo Guerra e não tanto a dos outros dois contistas. Localizado em Portugal Continental, o conto «Casa antiga» (Guerra, 1980) apresenta uma visão saudosista do passado. O narrador participante, um açoriano deslocado, refere como o mar é importante para o açoriano, revelando-se um verdadeiro especialista na diferenciação das várias tonalidades de cor que ele pode adquirir consoante o momento do dia:

Mas o mar é que me encanta, é que me leva toda a alma, todo o coração, os olhos e a vida.

É preciso viver perto dele como eu vivi para lhe observar os vários cambiantes: de madrugada, quando a manhã mal rompe, é ele de seda branca; logo depois, quando o nascente se incendeia, é de oiro; mais tarde, quando o sol já vai alto, enche-se de ciúmes o azul do céu por ver que outro azul, não menos lindo, não menos belo, se desenrola em baixo, como outro céu; ao declinar já do sol, para o horizonte adorna-se ele de brilhantes, que tremem na brisa, faiscantes, para logo se afoguem como as tintas vermelhas do poente, adormecendo ou ao brilho das estrelas ou à doce claridade branca do luar... (1980: 159)

Mais uma vez, podemos notar o pendor impressionista da escrita deste contista, preocupado com o pormenor e com os efeitos da luz na paisagem. Não só neste conto mas também noutros encontramos uma ligação espiritual entre as personagens e o mar. Em «O mar» (Guerra, 1980), esse elemento marca profundamente a vida do «velho Chatinha», reflectindo o estado de espírito da personagem. O conto é dominado pela descrição de paisagens marítimas, que compõem um espaço idílico. Tanto neste texto como em «A lanterna», da mesma obra, o mar apresenta características humanas, pois surge como um amigo, um confidente. No entanto, neste conto, surge igualmente como um inimigo, com uma força destrutiva que transforma o espaço em *locus horrendus*. Aliás, a fúria do vento e do mar e as tempestades constantes são uma realidade habitual naquela terra durante o Inverno. Assim, o mar é visto na sua faceta positiva e negativa.

O tema do mar marca, igualmente, presença no conto «Baleia à vista» (Guerra, 1980), através da baleação. A personagem central, o velho «tio Juquim», um velho baleeiro que perdeu a perna durante a caça à baleia, mantém uma forte ligação com o

mar. Apresentando um ritmo de narração rápido, este conto mostra essencialmente como o quotidiano rural açoriano se alterava radicalmente quando se avistavam baleias a partir da vigia:

O sinal de 'baleia à vista' é em qualquer parte açoriana uma interrupção à vida normal. Os que trabalham no campo abandonam a charrua ou a enxada; as mulheres deixam seus trabalhos domésticos, o professor dá feriado a seus discípulos; o padre corre aos armazéns a dar ordens; o porto enche-se de moços e de velhos, trazendo uns os baldes e os remos, outros os mastros e velas; aguentando uns as canoas que descem sobre madeiras encebadas, correndo outros a por-lhas debaixo das quilhas, gritando todos, ouvindo-se imprecações, rezadas, com o mar a marulhar docemente sobre a praia... (1980: 94)

Ora, como se pode verificar, o avistar de baleias é um facto que afecta a freguesia inteira e não só os homens que vão para o mar, que deixam, por um determinado período de tempo, o trabalho da terra, para tentarem a sua sorte na caça à baleia.

A atracção que o mar exerce sobre os açorianos impele-os a deixarem as suas casas e o seu trabalho e a aventurarem-se no desconhecido. Por isso, o mar está ligado a outra temática: a emigração. Neste sentido, esse elemento da natureza funciona como um meio de atingir a melhoria de vida, mesmo que isso signifique enfrentar tempestades e muitos outros perigos. «O Domingo» (Guerra, 1980) é um conto que apresenta o mar como «uma segunda natureza» para os açorianos, «como que a continuação das suas casas e das suas terras» (1980: 109). Desenvolvendo este assunto, o narrador diz:

Uns educados nesta escola, outros a ouvir histórias dela, raro é aquele para quem o mar não seja a terra, a casa, a pátria. E assim, por entre bonanças e tempestades, sob o azul suavíssimo do céu ou sob o negro das nuvens correndo vertiginosas num céu de trovoada, aguentando-se firme sobre o convés, o açoriano avigora músculos, cresce, aviva o olhar, enche os pulmões de ar salgado, torna-se a pouco e pouco, o homem que há-de ser o Homem do mar...

Se a velhice o encontra em terra é ainda aquele mar que lhe dá vida.

Os filhos foram também para ele, e os netos ouvem histórias dele.

O mar sempre o mar! (1980: 109)

O mar surge como um meio de fugir ao recrutamento obrigatório para a personagem central deste texto. A emigração clandestina era muito comum no século XIX, nos Açores. Retratada neste texto, esse tipo de emigração realizava-se, normalmente, através dos barcos baleeiros americanos, cujos comandantes aceitavam transportar os forçados para os E.U.A. ou Canadá em troca de trabalho. Esta personagem evoca, ao longo do conto, a cena do embarque, com todas as emoções fortes sentidas no dia da partida, sobretudo a tristeza e a dor de deixar a terra natal e a família, assim como a insegura-

rança e o medo do desconhecido. O protagonista recria, na sua mente, dois anos depois, num «Domingo», todos os pormenores dessa terrível noite. A sua imaginação leva-o ainda mais longe, à sua aldeia, onde as pessoas que ele tão bem conhecia viviam um Domingo normal. Resta-lhe apenas o sonho, o poder de imaginar como seria a sua vida se lá estivesse.

O sonho é o que impele Rita e outras raparigas de uma aldeia do Pico, personagens do conto «Para Boston» (Guerra, 1980), a emigrarem para os Estados Unidos, enquanto que a fuga ao recrutamento militar é a razão da partida dos rapazes. Neste conto, encontramos um dos efeitos negativos da emigração nos Açores: «Era mesmo aquela a época em que os vapores e os navios de vela levavam para a América quase toda a mocidade daquelas ilhas, deixando nas aldeias e nas vilas homens e mulheres passante dos quarenta. Quem ia pelas freguesias só via crianças e velhos!» (1980: 101). Ao partirem, essas raparigas e rapazes como que levavam consigo a alegria, a cor e a animação que caracterizavam o quotidiano dessas aldeias. Porém, o “sonho americano” fala mais alto, e a América surge como sinónimo de felicidade e riqueza, sendo considerada o «Grande País do Ouro» e o «Grande País do Sonho e das Ilusões» (1980: 104).

Curiosamente, o tempo na América é, normalmente, elidido nestes contos, uma vez que os três autores optam por focar a partida e as suas expectativas, assim como a chegada. Podemos apenas conhecer o efeito devorador da América sobre as personagens, nomeadamente as mudanças que nelas ocorrem durante esse tempo elidido.

Focando aspectos tipificadores de uma região em particular, como os tipos sociais, as tradições e costumes, a topografia, o léxico e a pronúncia, muitos destes textos podem ser considerados contos regionalistas, integrando-se numa tendência que, principalmente a partir do final do século XIX, revela a preocupação dos autores com o espaço que os rodeia. Esta escrita enraizada manifesta-se através de vários aspectos: o cenário é, normalmente, o campo; as histórias são simples e estão relacionadas com a vida nas pequenas comunidades rurais, com os seus hábitos e rituais; a acção é, muitas vezes, diluída nos textos, onde, frequentemente, parece que nada acontece; muitas personagens surgem como tipos sociais, representando certas dominantes da região, através do falar, do vestuário e dos traços psicológicos; os temas estão intimamente relacionados com as vivências do açoriano, em especial a ligação com a terra e com o mar. Além de conferir um certo grau de realismo aos textos, o uso da linguagem regional e da descrição detalhada constitui uma marca do pendor regionalista de muitos destes textos, pois fornece-nos pormenores essenciais para o conhecimento da região.

## Bibliografia

- BELTRÁN ALMERÍA, Luís (1997). «El cuento como género literario». In Peter Fröhlicher, Georges Güntert (eds.). *Teoría e Interpretación del Cuento*. Berlim (Frankfurt e Nova Iorque): Peter Lang, 17-32 .
- BETTENCOURT, Urbano (1986). «Rodrigo Guerra: Alguns olhares». In Onésimo Teotónio Almeida (Org.). *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 45-54 .
- (1987). «Algumas palavras a propósito que não propriamente um prefácio». In Florêncio Terra. *Água de Verão: Contos e Narrativas*. Ponta Delgada: Signo.
- (1995). «A baleação na narrativa açoriana (e duas ou três ‘fugas’)». In *O Gosto das Palavras II (Leituras e Ensaíos)*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura, 57-70 .
- GUERRA, Rodrigo (1980). *A Americana*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- LOPES, Óscar, SARAIVA, António José, (1992). *História da Literatura Portuguesa*. 16ª edição, Porto: Porto Editora.
- MELO, João (1978). *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*. Lisboa: Editorial Vega.
- ROSA, Nunes da (1978a). *Gente das Ilhas*. 2ª edição. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- (1978b). *Pastorais do Mosteiro*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- TERRA, Florêncio (1942). *Contos e Narrativas*. Lisboa: António Maria Pereira/Livraria Depositária.
- (1987). *Água de Verão: Contos e Narrativas*. Ponta Delgada: Signo.

Resumo: O objectivo deste estudo é proceder a uma reflexão sobre algumas narrativas, sobretudo contos, de três escritores açorianos do final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX – Nunes da Rosa, Florêncio Terra e Rodrigo Guerra –, de modo a caracterizar o início do percurso do conto de temática açoriana, marcado já por uma crescente aproximação à terra em que se inscreve.

Abstract: Our purpose is to reflect upon the narratives, especially short stories, of three Azorean writers who lived during the second half of the nineteenth century and first decades of the twentieth century: Nunes da Rosa, Florêncio Terra and Rodrigo Guerra. We attempt to characterize the first steps of a particular type of narrative – the short story of Azorean subject –, which already shows, in this period, a more visible relation with the region it portrays.

# O Mistério Indecifrável, ou o enigma da condição humana nos contos de Domingos Monteiro

Maria Isabel Pinho

Mestranda Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Domingos Monteiro, conto, «Casa Mortuária».

Keywords: Domingos Monteiro, short story, «Casa Mortuária».

A morte é a curva da estrada,

Morrer é só não ser visto.

FERNANDO PESSOA

(...)

que é, esta vida, emaranhada teia

de mal fiado, mal dobrado fio,

e a morte tão somente um singular casulo

de onde sairei transfigurado.

ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE

Num tempo marcado pela efemeridade, pela vida *light*, pelo tempo que se não compadece com o desajuste entre o ritmo natural da vida e o ritmo alucinante que a vida nos exige, é duplamente incongruente que o conto, narrativa breve por definição e por isso de leitura pouco morosa, seja insuficientemente valorizado em termos lúdicos e literários e que a obra de Domingos Monteiro, magistralmente conseguida nesse campo, esteja ainda tão pouco estudada, divulgada, valorizada.

Domingos Monteiro (1903 – 1980) é, reconhecidamente, um admirável contista. A sua escrita constrói um universo que nos fascina e cativa, que nos envolve na sua teia e nos deixa suspensos do fio da sua voz. Esse universo, de tão perfeito na urdidura dos

assuntos e na adequação linguística, afigura-se-nos admiravelmente simples, como se nele visualizássemos o absurdo do nosso quotidiano vivencial. O que se aproxima da perfeição quase sempre se apresenta ilusoriamente fácil ou simples:

Sendo um genuíno «contador-contista», Domingos Monteiro esmera-se na arte de narrar, diversificando as estratégias narrativas, desde as mais simples às mais elaboradas. Há nos seus textos uma visível destreza técnica, mas o saber técnico não anula o sabor da história. (Ferreira, 2003: 202)

Na original tessitura da sua escrita ganham particular relevo dois aspectos, que simultaneamente a tornam única, excepcional e a configuram numa «estética compósita, discernível em vários contistas seus contemporâneos» (Ferreira, 2003: 205). O primeiro aspecto manifesta-se num certo cariz intimista da linguagem, uma dimensão lírica que a aproxima da poesia. O segundo integra a sua escrita numa estética de realismo integral, «não um realismo seco e plano, mas um modo de apreensão da realidade humana que não simplifica a complexidade do real» (ibid.: 205). Não se trata, portanto de um realismo comprometido com tentativas de intervenção político-social, nem sequer ligado a uma corrente estética espartilhante, mas da transposição criadora que reinventa na escrita uma visão ampla da realidade, de facetas caleidoscópicas, que consegue congregar o real, mesmo nas matizes mais absurdas e grotescas, com a poesia, prefigurando «uma realidade mais real e mais íntima porque nasce da imaginação e da poesia» (Chorão, 2001: 11). Os temas são, naturalmente, variados, mas sempre ligados ao quotidiano e «alternam com problemas de extrema finura psicológica e com incursões no domínio do fantástico» (Mourão-Ferreira, 1984: 665).

O fulcro deste trabalho é o conto «Casa Mortuária», embora a perspectiva de abordagem o integre, necessariamente, na trilogia *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943), que lhe define enquadramento e lhe complementa o sentido. Este é o primeiro livro de ficção de Domingos Monteiro e o próprio título indicia uma vivência agónica da realidade, três situações de extrema fragilidade, de dependência, no limiar entre a vida e a morte, onde sempre nos encontramos, mesmo que não tenhamos disso nítida consciência. É «uma síntese dramática da condição humana» (Chorão, 2001: 14), prova incedível da nossa impotência quando o destino se diverte a jogar ao gato e ao rato com a vontade humana.

O conto «Casa Mortuária» é o «Exemplo acabado, (...) do não realismo de um narrador no entanto ancorado no real: ciúme, infidelidade suicídio... Mais do que real deveria falar-se de surreal ou de fantástico» (ibid.:15). De facto, surreal, fantástico, sobrenatural, ou no mínimo insólito nos parece o discurso deste narrador, quando principia a contar-nos a sua história: «Entre em estado grave, no hospital, numa madrugada de Agosto de 189... e morri às quatro horas da tarde desse mesmo dia» (Monteiro, 2001: 99). Mas esse carácter sobrenatural nunca é inequivocamente assumido, pelo contrário, logo desde o início da

narrativa a atitude do médico, inexperiente, que observa o presumível defunto, assim como o seu diálogo com o enfermeiro, indiciam que aquela morte é demasiado inexplicável e inesperada para ser definitiva, o que nos faz esperar que seja reversível.

O narrador, Artur, e Lúcia, sua mulher, protagonizam os encontros e os desacertos da vida, mas também a intemporal angústia do desconhecido que envolve o mistério da morte. Vivem uma história de amor, correspondido e sereno, que vai transformar em dolorosa tragédia a pacatez das suas vidas. Aparentemente tudo tinham para ser felizes, mas Artur suicida-se porque descobre que foi traído. É óbvio que não existe felicidade completa e o ser humano, quando não tem problemas, inventa-os, pois necessita de picos de adrenalina que lhe aliviem o desgaste da rotina. E desengane-se quem pensa que amor verdadeiro é remédio para tudo, como provam estas personagens. Vivem também uma história de desacerto e morte, que faz lembrar Romeu e Julieta, apesar das evidentes diferenças: Artur suicida-se porque não suporta a traição da esposa, mas a sua morte não é definitiva, algo o impede de continuar a viagem. Entretanto a esposa, que ignora esse facto, sucumbe ao desespero e à culpa e suicida-se com um tiro de revólver no átrio do hospital. Quando finalmente consegue emergir dessa terra de ninguém entre os dois mundos, na ânsia de resgatar todos os companheiros na casa mortuária, é o próprio Artur que, com horror, reconhece a mulher, no último cadáver que descobre.

A temática deste conto não é inédita, tem até um paralelo evidente num filme de Hitchcock, no qual um homem, que entrou em coma devido a um acidente, se apercebe que todos o julgam morto e tenta mostrar que ainda vive, mas sem sucesso. Artur vive angústia semelhante na segunda parte do conto, tentando desesperadamente que descobrissem a centelha de vida que progressivamente o animava, com bastante mais sorte do que o protagonista do filme de Hitchcock.

Verosimilmente, na primeira parte do conto, o relato do protagonista coincide com grande parte dos relatos de *post mortem* registados em situações clínicas de coma reversível ou de colapso físico, que descrevem situações em que todos os sentidos se mantêm operacionais e até agudizados, à excepção do sentir, talvez por este estar ligado ao corpo, que se apresenta como que *desligado*.

No discurso de Artur transparece toda a estranheza que sente face à insólita situação e também face à natureza insuspeitamente consciente da morte, eivando-o de ironia mórbida e até de marcas de grotesco.

No final da segunda parte, o narrador serve-se de uma elipse para construir a anisocronia: «Passaram-se quarenta anos sobre o que acabei de narrar» (Monteiro, 2001: 115). E explica porque decidiu contar a sua história:

Se rompo agora o silêncio, depois de tantos anos, é porque sinto novamente sobre mim a sombra d'Aquela que chegou a ter-me nos braços e me deixou fugir... (ibid.: 116).

Mesmo no final do conto nunca se define claramente, nem na linguagem, nem na intenção, o ténue véu que separa a realidade cientificamente explicável do sobrenatural. É como se permanecêssemos sempre na ponte entre os dois mundos. O narrador informa que o seu caso foi debatido e estudado e que foi encontrada uma explicação científica. Mas afirma também que a sua opinião pessoal a esse respeito é bem diversa e a explicação que encontra figura a morte como personagem real, com poder de decisão, em pleno domínio do sobrenatural.

O narrador encerra a narrativa com uma excepcional reflexão sobre o impenetrável enigma da condição humana, a imperceptível fronteira que separa a vida da morte, e constata que o mistério se mantém impenetrável, agora que se anuncia, pela segunda vez, a viagem. Será definitiva?

## A noite e a morte

A noite ocupa um universo de largo espectro simbólico, que é magistralmente aproveitado por Domingos Monteiro nestes contos. Segundo Chevalier e Gheerbrant, «Para os Gregos a noite era a filha do Caos e a mãe do Céu e da Terra. Ela gerou também o sono, a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 473). Estes autores afirmam ainda que:

Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo o conhecimento distinto, analítico, exprimível, mais ainda, a privação de toda a evidência e de todo o apoio psicológico. (ibid.:474)

Como podemos constatar, noite e morte partilham territórios simbólicos, podendo por vezes sobrepor-se, confundir-se ou até serem canal de passagem de uma para a outra. Isso mesmo podemos constatar no conto «Enfermaria», onde «o pendor mais intimista da descrição confere à narrativa uma tonalidade lírica» (Salema, 2003: 80):

Por cima dele, apenas violada por uma lamparina verde, a noite – a noite misteriosa e infundável. (Monteiro, 2001: 35)

Mas o mesmo se passa em «Prisão»: «E a noite entrou nele completamente, como uma cegueira sem fim» (ibid.: 79); e também em «Casa Mortuária»: «Depois a noite invadiu também o meu pensamento e sossobrei numa inconsciência completa» (ibid.:109).

A morte é animizada nos contos «Enfermaria» e «Casa Mortuária». As outras personagens referem-se à sua presença e à sua personalidade, tal como algumas pessoas, sobretudo dos meios rurais e de idade avançada, o fazem, confundindo registos do real e do sobrenatural. Não é uma personagem *personalizada*, como no conto popular

«Comadre Morte» (Coelho, 2001: 152), onde esta dialoga com as outras personagens, mas é uma personagem com presença física, claramente sentida e identificada pelas outras personagens. Não é por acaso que *morte* passa a *Morte*...

Por motivos óbvios a personagem que mais reflecte sobre a natureza da morte, dos seus mistérios, as modificações que opera no ser humano, é Artur de «Casa Mortuária». Apesar de não duvidar do seu estado de morto, a estranheza permanece e vai evoluindo, passando por variadas fases, consoante os avanços e recuos que a personagem, involuntariamente, faz na ponte entre os dois mundos. Começa por estranhar a diferença entre o que supunha ser a morte e aquilo que experienciava:

O que eu não supunha era que a morte fosse aquilo. Calculava, como toda a gente, que a morte era a perda total da consciência, o esquecimento absoluto, uma espécie de ultra-sono completo e definitivo. Mas eu continuava a ver, a ouvir, a pensar... Claro que se tinham operado em mim transformações que só a morte explicaria. (Monteiro, 2001: 101).

Todos tememos que seja e simultaneamente que não seja, aquela a correcta definição de morte. Todos já atravessámos noites agónicas, de medo e solidão, que nem a fé nem a falta dela aliviam, quando meditamos o devir da morte, própria ou daqueles que amamos. Só a indiferença não é natural. Mas nesta fase a condição de morto proporcionava-lhe uma visão despojada, de inabalável indiferença, face até à reacção desesperada da esposa e aos motivos que o levaram ao suicídio. Durante toda esta fase, a observação e a reflexão sobre a *vivência da morte* vai compelir Artur a questionar-se sobre os mistérios e a aventar respostas plausíveis.

A segunda fase é paradoxalmente diferente e inicia-se com um duplo absurdo: «Acordei no meio da noite...» (Monteiro, 2001: 111). É, no mínimo, estranha esta afirmação por parte de alguém que não colocava em dúvida a sua condição de morto. Mas o absurdo tem aqui uma explicação lógica, pois é como se Artur, por algum motivo, invertesse a sua caminhada e retomasse a direcção da vida. E todo o discurso se enovela para indiciar o retorno, feito esperança e desvairado apego à vida.

Os três protagonistas, cada um de seu conto, lidam com a morte, mas em relações diferenciadas, em natureza e em grau. Artur *viveu* a morte, Paul matou outro homem e Fausto Salema, na sua condição de doente, sentiu-a na enfermaria, viu-a arrebatando vidas que lhe eram próximas e teve consciência da fragilidade do fio que o prendia à vida. Mas a mais simples, excepcional e profunda definição de morte é-nos dada pelo «13» do conto «Enfermaria»:

Nunca viu morrer um homem, nunca viu uma mulher parir. Pois, para alguns, morrer é a mesma coisa, mas voltada do avesso. As mesmas dores, os mesmos gritos, e até a mesma ignorância do lugar para onde vão. É como se a nossa mãe nos recebesse outra vez no seu ventre, e quem sofresse fôssemos nós... Percebeu?» (ibid.: 38)

## Eros e Thanatos na construção das personagens

O princípio da vida e o princípio da morte estão indefectivelmente ligados e regem o destino e a condição humana. Por isso, a par de um percurso de sofrimento, morte, solidão, privação de liberdade, a obra de Domingos Monteiro oferece-nos também alguns «paradigmas de vivência amorosa» (Salema, 2003: 174), em registos tão diferenciados que vão da generosidade, da cumplicidade à malícia e até à maldade mais refinada.

O par amoroso de «Casa Mortuária» protagoniza a mais intrincada vivência de Eros e Thanatos; o primeiro junta-os no amor e separa-os na traição, o segundo separa-os nos desencontros do caminho. Mas é a sensibilidade que perpassa toda a linguagem, não o desejo físico, pois de Artur não temos qualquer caracterização física e de Lúcia só sabemos, vagamente, que era nova, bonita e loira.

O mesmo se passa com Paul e a mulher, de «Prisão». De Paul sabemos apenas que é descomunal, na estatura e na força. A mulher é descrita em largas pinceladas, num retrato impressionista que poderia ser o de qualquer outra mulher de um espaço rústico e rural:

Ela devia estar ali no meio daquela multidão, apagada, humilde

Como sempre, com o xaile negro pela cabeça à maneira da serra, à espera do seu homem. (Monteiro, 2001: 60)

De resto, tal como o par anteriormente referido, a sua relação é descrita com a pureza e a sensibilidade do amor original, numa escrita entretecida de lirismo:

Nunca falavam das saudades que tinham nem da falta que faziam um ao outro, porque isso não era assunto que se deitasse da janela abaixo, ou que se pudesse subir com uma corda, e o seu amor não cabia nas palavras e tinha uma única maneira de se exprimir – a maneira directa que lhes era vedada agora. (ibid.: 61)

E nunca Eros sensual sobrepõe a sua voz. Apesar do veneno do ciúme, instilado pelo Pé-de-Vento, lhe lavar já, solto, pelo pensamento, Paul revela a sua natureza genuinamente pura quando a generosidade para com Manhufo fala mais alto do que o seu dilema pessoal. No final do conto é o princípio da vida, incarnado pela fila de Paul, «a sua Fusquinha», que o salva da atroz cilada de morte, engendrada pelo pérfido «Pé-de-Vento».

Os casais de «Enfermaria» são mais urbanos, e estratificados, de acordo com a classe sociocultural a que pertencem. Marcados pela doença que lhes retira a qualidade de vida e lhes ensombra o futuro, são amontoados num espaço de promiscuidade e solidão, que quase se equipara à prisão. Até a identidade se esbate, algumas personagens, como o protagonista, mantêm o próprio nome, mas outras são apenas números, como «o 13». A diferença é que na prisão reinam os pérfidos «Pés-de Vento» da vida e na

enfermaria o ser humano humaniza-se ao privar com a desgraça alheia. É desta forma que o Carlos é *adoptado* e protegido pelas outras personagens.

No conto «Enfermaria», com um realismo impiedoso, os pares afectivos conhecem diferentes desfechos, submetidos aos desígnios arbitrários do destino todo-poderoso. O «tuberculoso» e a «rapariga alta e morena, cheia de vida» (Monteiro, 2001: 31) foram separados porque Thanatos o encarcerou, enquanto ela pertencia ainda ao reino de Eros. «O 13» e a mulher permanecem unidos, para lá do poder da vida e da morte, por um amor incondicional, através dos filhos que fazem até quando a vida já se resume a uma improvável esperança. Fausto Salema e a mulher separam-se porque o amor é sempre desigual, e nela foi menor que o egoísmo. Apesar de não ter peso real na narrativa é dela a descrição mais completa e erotizada do livro. Na opinião de Luís Salema:

A descrição do ser amado é sempre feita do ponto de vista masculino: são os narradores ou as personagens masculinas que enaltecem os atributos da mulher. (Salema, 2003: 175)

É claramente o caso: «Os cabelos castanhos e revoltos, os olhos brilhantes e duros, os dentes brancos de animal carnívoro. O corpo era perfeito, duma perfeição de magazine, insexuada e longilínea. Só os lábios, ligeiramente grossos, humanizavam um pouco a nitidez cruel das feições» (Monteiro, 2001: 33). Vida e morte, destino e livre arbítrio, realidade e ficção, são tão ténues as linhas que os delimitam, tão complexas as suas conjugações na trama dos caminhos que trilhamos, que não existe certeza nem verdade que possa garantir a nossa percepção da realidade. É que «Por cima dela flutua o grande silêncio que responde a todas as perguntas...» (ibid.: 116).

O fluir da vida e as entranhas da morte permanecem, para o homem, um indecifrável mistério.

## Bibliografia

- ALEXANDRE, António Franco (2001). *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 7.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CHORÃO, João Bigotte (2001). «Histórias deste e de outro mundo». In Domingos Monteiro, *Obras de Domingos Monteiro – Contos e Novelas*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- COELHO, Adolfo (2001). *Contos Populares Portugueses*. 6ª edição. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- FERREIRA, António Manuel (2003). «O florir do encontro casual». *forma breve* 1, 199-206.
- GOULART, Rosa Maria (2003). «O conto: da literatura à teoria literária». *forma breve* 1, 9-16.

- MONTEIRO, Domingos (2001). *Obras de Domingos Monteiro – Contos e Novelas*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1984). «Monteiro, Domingos». In Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*. Vol. II. Porto: Livraria Figueirinhas, 664-665.
- PESSOA, Fernando (1985). *Poesia Lírica & Épica*. Vol. I. Edição comemorativa do cinquentenário da morte do poeta. Lisboa e S. Paulo: Editorial Verbo, 126.
- SALEMA, Luís Fernando Pinto (2003). «As serras, os rios e as fontes nos contos e novelas de Domingos Monteiro». In Maria Saraiva de Jesus (coord.). *Rumos da Narrativa Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 79-91.
- (2003). «Paradigmas do amor: percursos de Eros na narrativa de Domingos Monteiro». In António Manuel Ferreira (coord.). *Percursos de Eros – representações do erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 173-180.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1979). *História da Literatura Portuguesa*. 11<sup>a</sup> ed. Porto: Porto Editora.

Resumo: No conto «Casa Mortuária», de Domingos Monteiro, constatamos que o quotidiano atinge, por vezes, níveis de absurdo que tornariam inverosímil qualquer tentativa literária e que uma história de amor, correspondido e sereno, pode transfigurar-se em dolorosa tragédia, na pacatez da vida.

Abstract: In the short story «Casa Mortuária», by Domingos Monteiro, we realize that our daily life sometimes reaches heights of nonsense that would make any literary attempt implausible, and that a story of serene and requited love can be transformed into a painful tragedy amidst the tranquillity of life.

# Voz silente: uma análise de *As Palavras Poupadas*, de Maria Judite de Carvalho

Daniela Oliveira

Mestranda Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho; conto; *As Palavras Poupadas*; solidão; angústia.

Keyword's: Maria Judite de Carvalho; short story; *As Palavras Poupadas*; loneliness; anguish.

Como são tristes, que tristes  
as coisas que não chegaram,  
que não passaram o muro;

As esperadas palavras  
que ficaram por dizer,  
não vieram, não partiram,  
deixaram-se apodrecer

– palavras ajuizadas,  
velhotas e resguardadas  
com medo de se perder.

MARIA JUDITE DE CARVALHO, 1998

Muitas palavras poderão ter ficado por dizer, no entender de Maria Judite de Carvalho. Contudo, certo é que aquelas que nos chegaram, através da sua obra<sup>1</sup>, muito

---

<sup>1</sup> A produção escrita de Maria Judite de Carvalho não se cinge à vertente literária, tendo a autora colaborado em diversas publicações periódicas com pequenos contos e primorosas crónicas. Da sua carreira literária destacamos a publicação de diversos contos e novelas, que a colocaram na primeira fila dos ficcionistas em Portugal. Já após a sua morte, foram publicados uma colectânea de poemas e uma peça de teatro.

seduzem os seus leitores. Seduzem pela minudente capacidade de reter pormenores da vida quotidiana, retratando, com notável simplicidade, sentimentos íntimos, complexos e, vulgarmente, velados do ser humano, protagonizados por personagens banais da nossa realidade. É aqui que reside a singularidade da obra de Maria Judite, «o modo específico [que tem] de encarar o fenómeno do mundo, a comédia das vaidades humanas e os dramas ocultos em cada existência aparentemente incolor» (Moisés, 1981: 357). A sua matéria prima surge ao virar de cada esquina, no quotidiano citadino, mas a mestria revela-se na transfiguração da banalidade, convertendo-a numa pintura de contornos poéticos, dominada pela beleza estética e valor ético. A «solidão, a frustração humana, a efemeridade da vida, as múltiplas violências que se abatem sobre nós no quotidiano, a inexorabilidade do tempo que passa e nos vai deixando cada vez mais esvaziados, secos, despidos e sós» (Esteves, 1999: 23) são tópicos centrais da sua produção literária.

É neste contexto que se movimentam as personagens dos contos de Maria Judite de Carvalho. São figuras dominadas por uma infinita solidão que enfrentam «situações de revés e falência: a falência do amor, a falência da esperança, a falência dos projectos» (ibid.: 24), e aparecem dominadas por uma força superior indomável; são vítimas do Destino, da força das circunstâncias, revelando uma total incapacidade de mudar o rumo das suas vidas, de lutar contra as adversidades. Conformadas, estas personagens tendem ao isolamento, acusando uma grave dificuldade em comunicar, quer com a sociedade, quer com a própria família. Tal como afirma Elisabete Tavares, a «solidão é, efectivamente, o fantasma que atormenta estes seres, presos no Mundo adverso, que não as ouve, porque não quer, porque não deseja, porque não vale a pena... reduzindo-as ao silêncio (...) de uma existência vazia e oca, atormentadas pela passagem do tempo, mas sem saber o que fazer com ele» (Tavares, 2001: 103).

É, portanto, neste mundo de pessimismo e plangência que Maria Judite de Carvalho mergulha, com um olhar lúcido e implacável e um estilo condensado, em que cada palavra adquire um peso essencial. Aliás, reportando-se a *As Palavras Poupadas*, Jacinto de Prado Coelho refere que o «estilo de Maria Judite de Carvalho não apresenta um sinal de rebusca ou uma palavra a mais. Pelo contrário: sugere, penetra, define, magoa, pela estrita economia das palavras, por uma admirável contenção, (...) é um estilo original na sua autenticidade, na sua música própria. Distingue-se pela justeza inesperada do adjectivo, pela frase nominal, um adjectivo, um substantivo isolados, em foco, dando ênfase emocional com uma febre lúcida» (Coelho, 1976: 278). Assim, a autora, em vez de optar por uma narração directa, utiliza magnanimemente a «arte do implícito». Maria Judite de Carvalho, seguindo, aliás, a linha de Katherine Mansfield, tal como apontam diversos autores<sup>2</sup>, insinua e sugere muito mais do que aquilo que

---

<sup>2</sup> De entre os autores que inserem Maria Judite de Carvalho na linha de Katherine Mansfield podemos destacar Massaud Moisés e Baptista Bastos.

diz, alterna entre o passado e o presente, associando momentos distintos, como se a história se fosse construindo por soberania da memória. Deste modo, podemos asseverar que o intimismo aparece como mais uma marca distintiva dos contos de Maria Judite. De facto, as suas narrativas revelam-nos personagens vistas por dentro, fechadas sobre si mesmas, incapazes de comunicar com o «outro» e, por isso mesmo, vítimas de desencontros. É o confronto interior destas personagens que serve de inspiração ao olhar penetrante e perscrutador desta autora que revela, nas palavras de Massaud Moisés, absoluta consciência «de que deve empregar o mínimo de palavras para sugerir, pois o excesso desfaz a sugestão, molda as narrativas em torno de subentendidos, como se em cada lance diário, em cada fragmento de diálogo, pulsasse toda uma existência» (Moisés, 1981: 358). Poderíamos, então, afirmar que Maria Judite, tal como as personagens da sua ficção, compõe as suas histórias com «palavras poupadas», expressão que dá título à sua segunda compilação de contos: *As Palavras Poupadas*<sup>3</sup>.

É, precisamente, sobre este livro que pretendemos fazer incidir o nosso estudo, restringindo um pouco o universo de análise e tentando, ao mesmo tempo, atrair o leitor para a obra desta «flor discreta» (Bessa-Luís, 1998: 20) da literatura portuguesa, tal como é referida por Agustina Bessa-Luís, mas que não deixa, mesmo assim, de nos inebriar com a beleza das suas criações.

Depois de *Tanta Gente Mariana*, Maria Judite de Carvalho presenteou-nos, em 1961, com a publicação de *As Palavras Poupadas*, que reúne nove cativantes contos<sup>4</sup>. É opinião comum que esta obra, no seguimento de *Tanta Gente Mariana*, vem confirmar o talento literário da autora e colocá-la no «primeiro plano dos nossos ficcionistas» (Coelho, 1976: 275). Nas palavras de Massaud Moisés, este facto «avulta de importância quanto mais consideramos que Maria Judite de Carvalho vinha participar num sector que já possuía numerosos e brilhantes cultores» (Moisés, 1981: 357).

*As Palavras Poupadas* são testemunho do olhar penetrante e desencantado da autora, remexendo habilmente na intimidade das suas personagens, revelando os seus mais íntimos desejos e angústias. Esta é, então e sobretudo, uma obra de Solidão, em que cada palavra, cada gesto, cada objecto surge carregado de sentido. A Solidão aparece, aliás, como o elo de ligação entre todas as personagens, o elemento comum que consoma a sua parceria numa vida desdita.

<sup>3</sup> Este livro foi distinguido com o Prémio Camilo Castelo Branco, da Sociedade Portuguesa de Escritores. Segundo publicação do *Jornal de Letras*, apesar de a crítica augurar um futuro promissor à escritora, esta não obteve sucesso junto do público, tendo mesmo afirmado: «Os meus livros não se vendem. Não sei porquê. Têm boas críticas, mas não se vendem. Nem cá, nem creio que em França, onde tenho quase tudo traduzido» (*JL* 712, de 28/01/1998, 19).

<sup>4</sup> Enunciamos os títulos dos nove contos: «As palavras poupadas», «Uma história de amor», «Uma varanda com flores», «Choveu esta tarde», «A sombra da árvore», «A noiva inconsolável», «O aniversário natalício», «Câmara ardente» e, finalmente, «Viagem».

Assim, no seguimento do que havíamos referido, os protagonistas de *As palavras Poupadas* são, de um modo geral, seres angustiadamente sós, mas que não reúnem capacidades ou motivações de combater o seu isolamento perante a sociedade. Ainda que sintam uma necessidade extrema de comunicar, necessidade essa que emerge como um imperativo social e psicológico, mergulham cada vez mais no seu próprio isolamento. Deste modo, a incomunicabilidade assume-se como um profundo drama, que afecta diferentes níveis sociais, englobando tanto as relações entre amigos, como o próprio ambiente familiar. De facto, ao contrário do que se poderia esperar, pela natural cumplicidade que, normalmente, se estabelece entre homem e mulher numa relação matrimonial, é entre marido e esposa que mais se evidencia o drama da incomunicabilidade. Vejamos, a título de exemplo, a relação que se estabelece entre o casal que formam Leda e o pai de Graça:

Outras vezes Leda ia encontrar-se com as amigas numa pastelaria da baixa ou iam juntas a alguma *matinée*. No regresso trazia sempre o olhar mais brilhante e muitas coisas para contar, via-se-lhe isso na frequência com que entreabria a boca para logo a fechar sem ter dito nada. Às vezes não resistia, lutava contra o intransponível muro de silêncio que o pai habitualmente construía à sua volta e contava qualquer coisa sem importância (...) O pai levantava os olhos do trabalho, dizia o «ah sim?» completamente destituído de sentido, de quem não sente o menor interesse pelo que acabava de ouvir (...). Leda corava muito e nesses momentos os ombros descaíam-lhe um pouco mais e as pálpebras tombavam-lhe sobre os olhos como persianas que ela voluntariamente cerrasse porque lá fora não havia nada para ver («As palavras poupadas», 45).

É evidente, neste excerto, a insensibilidade da figura masculina que, pelo desinteresse revelado, afasta Leda, condenando-a a um mundo de solidão e isolamento. A alegria que caracteriza a sua vontade de comunicar é imediatamente quebrada pela dureza e indiferença do marido, seguindo-se, naturalmente, a tristeza. Neste sentido, torna-se compreensível ao leitor que Leda tenha procurado a atenção que o marido não lhe prestava na figura de Vasco, amigo de Graça e por quem esta, na sua infância, desenvolveu uma paixão.

Também a própria Graça sofrerá este drama, quer com o seu pai, quer com Claude, seu marido. Efectivamente, o pai de Graça, revelando-se um ser taciturno e pouco afectuoso, não estabelece verdadeiros diálogos com a sua filha, contribuindo para a destruição da sua autoconfiança. Por outro lado, a relação entre Claude e Graça parecia basear-se no diálogo e na compreensão:

Claude compreendia tudo, não era extraordinário? Ela começava uma frase, detinha-se, e a frase continuava nos lábios dele. Era como se conhecesse Leda e o pai. Falava de ambos como se nada lhe fosse desconhecido. E Graça sentia que afinal era aquilo o amor. Encontrar uma pessoa a quem se pode contar tudo («As palavras poupadas», 59).

Assim começou a relação entre Graça e Claude, sustentada pela cumplicidade e complementaridade entre os dois, mas não permaneceu deste modo. De facto, durante o seu casamento, apesar de ele afirmar que se interessa por Graça e que compreende os seus sentimentos, ela não perspectiva as situações da mesma maneira, sentindo que a sua aparente compreensão serve para apressar as conversas e afastá-la, cada vez mais, fechando-a no seu mundo de solidão:

«O meu pai morreu, Claude. Recebi um telegrama.»

Outro qualquer teria perguntado: «Quando?» E logo a seguir. «Porque não me disseste nada? Porque me dizes só agora? Porque escolheste este momento?» E depois: «De que morreu o teu pai? Quem te mandou o telegrama?» Eram perguntas naturais, afinal de contas. Mas com Claude tudo era fácil, demasiadamente, desoladoramente liso, sem possibilidade de um desvio qualquer, de um atalho com vegetação alta que a escondesse do seu olhar. Com ele a estrada era sempre larga e a visibilidade excelente. Compreendia tudo e conhecia-a tão bem que ela se sentia às vezes perturbada.

(...)

«O que me custa mais é ele não me ter perdoado», dissera.

«Eu sei.»

E de súbito ela tinha sentido nascer dentro de si numa invisível fonte, e escorrer-lhe no sangue e chegar-lhe ao coração, qualquer coisa que conhecia bem e que doía.

«Não, não sabes!» gritou. Como podia ele saber se ela não lho dissera? E irritavam-na aquele olhar sereno, sobre ela, e aquelas mãos tranquilas a prenderem as suas. Tivera um súbito desejo de lhe fazer mal, de agitar a superfície lisa das águas, de atirar uma pedra só para a ver coberta de círculos, enrugada de pequenas ondas («As palavras poupadas», 25-26).

Esta aparente compreensão magoa ainda mais Graça, atirando-a para um poço sem fundo. Na verdade «Claude escutava-a sem a compreender» («As palavras poupadas», 31). E é por esta razão que Graça não se sentiria diferente se o interlocutor simplesmente a ignorasse ou estivesse ausente.

Efectivamente, é a dificuldade de comunicação que enfatiza cada vez mais o retraimento emocional das personagens de Maria Judite de Carvalho. Mas estas situações de incomunicabilidade não acontecem apenas entre casais, podendo suceder com outros elementos do ambiente familiar e até mesmo revelar-se na comunicação com a sociedade. Tomemos por exemplo o caso de Joana no conto «A noiva inconsolável»:

Filha deles? Irmã do irmão? Quando pensava nisso parecia-lhe ter nascido de si própria, sem laços que a unissem a ninguém. E, no entanto, como esses laços lhe faziam falta! Uma semente vinda sabe-se lá donde e que o vento por acaso ali tivesse largado. Sentia-se longe da família, das suas pequenas ambições, das suas invejas mesquinhas. (...)

No seu foro íntimo, Joana tratava-os pelos nomes próprios, respondia-lhes com o seu silêncio, com o livro que lia durante as refeições para não ser obrigada a ouvi-los, para se recusar a ouvi-los. Não os detestava, nem isso, simplesmente eles não a interessavam. Sentia-se longe, sozinha no mundo, sozinha em parte nenhuma. Era tudo («A noiva inconsolável», 105-106).

É por demais evidente a solidão que envolve esta jovem, o seu sentimento de inadaptação, quer no seio familiar, quer no mundo que a rodeia. Existe um muro intransponível entre estas personagens e o ambiente em que se inserem, como se não pertencessem ali... e, de facto, emocionalmente não existe uma identificação destas com os seus companheiros de vida. Quando este fosso surge, há, por vezes, que o dissimular, disfarçando a angústia que preenche a alma destes seres. É o que faz Graça, não com o seu marido, Claude, mas perante a sociedade:

Graça oferece-lhe em troca o seu estático, impessoal, quase invisível sorriso, e acha-se na rua, sob a chuva que cai (...) a perguntar a si própria por que motivo se sentirá sempre na obrigação de agradecer, de retribuir com sorrisos de várias espécies – quantos sorrisos tem! – as amabilidades e as indelicadezas («As palavras poupadas», 13).

Aqui sobressai, mais uma vez, a mestria de Maria Judite em captar o pormenor da vivência humana, aquele gesto que todos nós, inconscientemente, praticamos no nosso dia-a-dia, sem que lhe atribuamos a magnitude que agora adquire. É o sorriso de conveniência, a «maquilhagem social» (Tavares, 2001: 134), como designa Elisabete Tavares, que usamos para disfarçar o nosso interior e para encobrir emoções.

Assim, este tipo de comportamento, bem como a dificuldade que estas personagens manifestam em comunicar com o Outro, fechando-se sobre a cápsula dos seus sentimentos, são sintoma da sua extrema solidão e do seu desajustamento perante a sociedade.

No entanto, Maria Judite de Carvalho, ao longo da sua obra, vai revelando que esta Solidão não provém apenas de elementos externos, ela é intrínseca à própria personagem, como se lhe estivesse destinada desde que nasceu: «O nosso destino está marcado, filha. Digam o que disserem» («A noiva inconsolável», 102) – afirmam as amigas de Joana, após a morte de seu noivo. Estas palavras são significativas da impotência do ser humano perante as circunstâncias da vida. Não somos nós que controlamos o nosso destino, mas uma força suprema e indomável que nos manipula como se de marionetas se tratasse. Também em «As palavras poupadas» está presente esta ideia de que, façam o que fizerem, as personagens estão destinadas a uma vida de solidão e angústia: «Mas não vai acontecer coisa nenhuma, tudo ficará irremediavelmente igual e sem concerto» («As palavras poupadas», 69).

De facto, a solidão acompanha sempre as personagens de *As Palavras Poupadas*, algumas desde a infância, como é o caso de Graça:

Depois também aquilo a cansava e encontrava-se outra vez sozinha consigo própria. Era um encontro sem novidade e que a aborrecia sempre («As palavras poupadas», 32)

Graça foi, desde menina, condenada à solidão, afinal era «uma criança sem mãe» («As palavras poupadas», 21) e sem uma relação afectuosa com o pai. Por outro lado, num outro conto, Joana padecia, igualmente, de uma solidão extrema que provinha não apenas do seu carácter introspectivo e fechado, mas também da uma aparência física menos atraente. Este dois aspectos isolam-na da sua família, mas também de uma sociedade rígida e discriminatória:

Ela e o seu pequeno rosto ingrato, de coelho, os seus óculos grossos, de muitas dioptrias, a silhueta pesada e sem graça. Outras tantas grades a isolarem-na do mundo exterior, a taparem a entrada a quem viesse. Mas ninguém vinha. E ela tão só, coitada. (...) Mas a carinha de coelho era mais forte do que tudo. Estava sempre em primeiro plano («A noiva inconsolável», 106).

O aspecto exterior de Joana constituía impedimento de realizar aquele que seria o objectivo, se não mesmo uma imposição social, de qualquer jovem da sua idade: arranjar namorado e casar. Neste sentido, os próprios familiares e amigos estranham o facto de Joana ter conseguido um namorado que deseje casar com ela:

A mãe, quando soubera do namoro, sentira-se preocupada. Dir-se-ia que procurava em volta, sem a achar, a razão – porque alguma devia existir – para aquele homem, o primeiro, se interessar por Joana. O pai limitara-se a dizer, sem levantar os olhos do jornal, que já não era sem tempo, e tinha perguntado a seguir, na mesma emissão de voz, se sabia quanto ele ganhava. Quanto ao irmão olhara-a com um espanto quase insultuoso e dera-lhe de conselho que o agarrasse bem e fizesse por casar depressa («A noiva inconsolável», 106-107).

Já as amigas comentavam: «Coitada da Joana, nunca mais arranja outro. Com uma cara daquelas...ouve cá tu achas que ele casava mesmo?» («A noiva inconsolável», 104).

Estamos, obviamente, perante comportamentos extremamente discriminatórios que contribuem decisivamente para o isolamento da personagem e para ampliar a sua solidão e retraimento. Maria Judite de Carvalho retrata-nos mulheres que vivem angustiadas e sós, que se conformam com um destino implacável e ameaçador, vítimas da incompreensão do «outro», sendo que, algumas delas, acrescentam ainda à dor desta vivência a marca da sua aparência menos atraente, como um estigma que as impede de seguirem o rumo natural das suas vidas e de serem amadas. Encontram-se, por isso, destinadas à solidão, uma solidão que as persegue, porque lhes é interior. Note-se, ainda, que, para Joana, casar era uma necessidade que se impunha e que poderia com-

prometer a sua estabilidade psicológica. Para as mulheres solteiras, o casamento surgia como um meio de evitar ou até mesmo enganar a solidão. Se por outro factor não fosse, serviria de máscara social contra o preconceito. Assim, Joana fica radiante quando alguém se interessa por ela, desejando namorá-la. No entanto, cedo se apercebeu de que as intenções do rapaz não coincidiam com o seu desejo e que, provavelmente, as suas expectativas sairiam frustradas:

De princípio ele queria casar já e tinham mesmo comprado aquela mobília com as economias de ambos. Depois começara a falar numa situação muito vantajosa que lhe tinham oferecido em África. Por fim deixara de se referir a ambas as coisas. Era raro aparecer e telefonava-lhe mais à pressa (...)

Mas, a pouco e pouco, as grades que havia meses tinham caído apareciam de novo à sua volta. Via outra vez coisas perdidas e reencontradas. A sua carinha de coelho, por exemplo, já com trinta anos, o seu corpo desengraçado, ouvia a sua voz a fazer a si própria perguntas a que se recusava a dar resposta. Tinha uma grande vontade de chorar e todas as manhãs pensava, aterrorizada, se seria nesse dia («A noiva inconsolável», 107).

É por tudo isto que ela prefere que o seu noivo tenha morrido a ter de enfrentar uma rejeição:

A serenidade que lhe legara! Apetecia-lhe sorrir mesmo sem estar alegre, sorrir precisamente porque estava triste. Sorrir à mãe quando ela entrasse com os trapos pretos que nunca mais havia de despir, sorrir ao pai, ao irmão, às amigas que tinham acabado de descer a escada, sorrir a toda a gente. Era de súbito outra pessoa. A noiva inconsolável do homem que morrera («A noiva inconsolável», 108).

Nestas circunstâncias, de acordo com tudo o que observámos até aqui, podemos reconstituir a atmosfera de fatalismo que envolve a ficção juditiana, encaminhando as personagens numa atitude de conformismo, de passividade perante os seus destinos; aliás o destino a que não podem fugir. Assim, as personagens vêem-se encurraladas e incapazes de reagir, sentem que o tempo passa inexoravelmente sem que elas possam modificar o rumo das suas vidas<sup>5</sup>. Este natural devir da existência é essencialmente notório na narrativa «As palavras poupadas», dada a alternância entre o tempo do presente e o tempo do passado, como havíamos já referido neste trabalho. De facto, esta composição decorre ao sabor das memórias da sua protagonista, pelo que a diegese se situa no tempo presente, mas fazendo constantes recuos ao tempo passado. Segundo Maria Alzira Seixo, é o uso do presente que permite «ao leitor acompanhar todos os

---

<sup>5</sup> «(...) a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e palavras poupadas» («As palavras poupadas», 28).

seus pensamentos [de Graça], as suas acções, os seus próprios passos, no momento exacto da sua realização, sincronicamente» (Seixo, 1987: 177). Contudo, «o corpo da narrativa é fundamentalmente constituído pelos troços evocativos» (ibid.: 178). Note-se, no entanto, que muitas vezes uma evocação só começa a fazer sentido em relação com outra, uma vez que a autora evita a narração linear, para dar lugar a uma narração por insinuação, em perfeito acordo com o divagar da memória, dinamicamente subjectivo, já que se manifesta segundo a percepção pessoal. Deste modo, ainda que o leitor, após a leitura completa da história, consiga reconstituir a vida de Graça – a sua orfanidade, o ódio que nutre pela madrasta, o seu amor de adolescência por Vasco, o mesmo que vai ser amante de Leda, traíndo o seu pai, a vingança tardia que leva à descoberta da traição pelo seu pai, o seu casamento com Claude, a morte de seu pai, que nunca lhe perdoa a denúncia, a sua viuvez e a solidão que se acentua e a vida sem objectivos, fá-lo por técnica de «puzzle»<sup>6</sup>, encaixando, aos poucos, pedaços de vida. Desta forma, «o que Maria Judite nos comunica, numa sábia composição em que alternam com o presente, por ordem não cronológica, vários “tempos” do passado, é o mundo interior de Graça, as suas imagens obsessivas, os sentimentos secretos, recalcados, a inquietação, o cansaço, o mal-estar da própria sensação de existir» (Coelho, 1976: 276). É esta alternância que acentua a impressão de um destino irreparável, como se uma força superior dominasse a mente de Graça, permitindo-lhe até adivinhar o futuro: «sempre tinha sabido as coisas antes de elas acontecerem» («As Palavras Poupadas», 65).

Para além de Graça, há outras personagens afectadas por um destino trágico e irremediável. Tal como ela, grande parte das mulheres retratadas por Maria Judite são donas de casa solitárias. Tomemos como exemplo a protagonista de «Choveu esta tarde» que assume uma frustração, relativamente ao seu passado, mas que a abafa, como é característico da personalidade destas figuras. Vejamos também que, vivendo com um certo desafogo monetário, este lhe confere alguma estabilidade, pelo que deseja o mesmo para a sua filha:

Agora era uma calma senhora de meia-idade, muito apegada aos bens terrenos e com uma filha para casar. Aos dezassete anos. Enfim o rapaz parecia direito e tinha de seu. Gostava a valer da pequena. Não era artista, felizmente. Tinha os pés bem assentes na terra. O marido também, de resto. Homem de negócios muito respeitado. Dissemos o que dissemos isso dava uma segurança.... Era, como diria?, repousante, uma fonte de paz («Choveu esta Tarde», 91).

---

<sup>6</sup> João José Cochofel afirma que Maria Judite de Carvalho utiliza nos seus livros «um jogo muito feminino, (...) em que vai reunindo farrapos de intriga, miudezas da amizade ou do amor, recordações, sentimentos desgarrados, minúcias de observação das fisionomias, das atitudes, dos gestos, até compor o quadro definitivo e muito nítido que a pouco e pouco se completa. É uma técnica do “puzzle”, como lhe chamou Maria Alzira Seixo» (Cochofel, 1982: 267).

Em síntese, as personagens de Maria Judite vivem irremediavelmente a sua solidão de forma angustiada e sem conseguirem partilhar os seus sentimentos com o Outro, desencontradas, então, dos seus entes queridos e da própria sociedade. Assim, a solidão toma, na obra da autora de *Palavras Poupadas*, dimensões gigantescas, dominando e condicionando em todos os aspectos a vida das suas personagens. Conscientes do seu fracasso, a única forma que as personagens encontram de dissimular esta Solidão é pela fuga: fogem de um universo que as oprime, de uma situação que as acabrunha, de alguém cujo encontro as atemoriza, de uma ideia que se tornou obsessão, de um estado de espírito...

Graça manifesta este desejo de evasão logo no início da narrativa, quando viaja no táxi:

«Boa tarde» e logo a seguir, na mesma insignificativa emissão de voz, o nome da rua onde mora e o número da porta, para ficar completamente livre, para se deixar fluir – que serenidade! À superfície das coisas e dos gestos e dos sons. (...) sempre que entra num táxi tem aquela sensação entre agradável e angustiada de partir sem destino, levada nas entranhas de qualquer animal desconhecido. Ou de ir, muito simplesmente, a caminho de uma vida nova ou ainda de uma morte suave, amiga e misteriosa, sem rosto e sem sofrimento. Nessas alturas mal sente, mal vê, pensa ao de leve, como é doce e consolador («As Palavras Poupadas», 14).

Mas as suas experiências de evasão não terminam aqui, ela experimentará de novo esse desejo, depois de sair do táxi, quando se encontra no elevador:

Depois é a grade do elevador a correr para o lado direito ao mesmo tempo que a luz se acende, e lá fora, num outro mundo, se põe de novo a funcionar o motor do táxi. O botãozinho metálico, o arranque, a ascensão aos céus, a paragem brusca, irremediável. Se pudesse continuar a subir, a subir sem fim, mas não, há sempre um terminus e o seu é aquele («As palavras poupadas», 17).

Para Graça o chegar a casa, após a paragem do elevador, seria o encarar da realidade, tal como ela é, com a coragem que pressupõe para encarar os fantasmas da sua vida. Mas coragem é algo que falta às criações de Maria Judite de Carvalho: as suas personagens caracterizam-se sobretudo pela passividade e conformismo. Por esta razão, a necessidade de fugir, o medo de confrontar as situações despoletava nova fuga. Graça não seria capaz de encarar a sua madrasta e deparar-se com uma nova realidade, com as mudanças que esse encontro poderia provocar nas estruturas do seu passado. A necessidade de fugir impunha-se, pelo que Graça rejeita, de novo, a acção no que diz respeito ao presente:

Um táxi com luz verde retarda o andamento, pára junto dela. Graça abre a porta e lança-se para dentro dele, encolhe-se toda a um canto.

«Para onde deseja ir?»

Mas Graça não quer ir para parte nenhuma, quer simplesmente estar. Estar. Não ter fome, nem sede, nem sono, nem sentir dentro de si aquela estúpida ansiedade que afinal de contas nunca a abandonou. Não pensar em Leda, nem no pai, nem em Claude nem em Vasco nem em si.

«Vá descendo a Avenida», limita-se a dizer.

Se pudesse descer sempre – ou subir – sem se deter, seguir adiante sem olhar para os lados, sem lados para olhar. Sem nada ao fim do caminho a não ser o próprio fim do caminho. Mas não. Em dado momento, dentro de cinco, de dez minutos quando muito, terá de se materializar de novo, de abrir a boca, de dizer «vou descer aqui» ou «pare no fim desta rua» ou «dê a volta ao largo». Não poderá deixar de o fazer.

Mas por enquanto vai simplesmente a descer a avenida e pode por isso fechar os olhos. É um doce momento de repouso («As palavras poupadas», 70)

Graça tentava dissimular a realidade, fugir dos seus próprios fantasmas, mudar de vida, não ter de encarar as pessoas que faziam parte do seu passado; desejava ter um momento de repouso, repouso de si mesma, da sua angústia, da ansiedade que não a largava, mas não é possível fugirmos de nós mesmos e ela tinha consciência de tal facto, sabia que era uma fuga ilusória, ainda que não conseguisse parar de tentar. Esta tentativa de evasão que inicia e fecha o conto é prova dessa necessidade extrema, atribuindo uma certa circularidade à acção, ainda que a trajectória tenha sentidos opostos. Mas o que incentiva a evasão é o intenso sentimento de angústia, em volta do qual se constrói toda a narrativa. A angústia de Graça tem diversas manifestações, podendo mesmo revelar-se simbolicamente em determinados objectos. O aquário que ela compra no início da história é um deles: segundo Maria Lepecki, se por um lado, «o espaço reduzido e fechado, concomitantemente translúcido, é reduplicação do estado de espírito da protagonista em quem convivem angústia e virtualidade de realização», por outro, «o peixe, mudo e passivo, objecto e posse nas mãos de um sujeito, reduplica, por seu turno, a sequência vivencial onde a protagonista permitiu-se ser objecto nas mãos de outrem – pai, marido ou madrastra, não importa» (Lepecki, 1979: 198). De facto, a dependência monetária ou mesmo afectiva das mulheres relativamente às figuras masculinas é característica das personagens femininas juditianas. Realmente, elas apegam-se à estabilidade que eles lhe conferem ou simplesmente à companhia que lhe fazem, ainda que esta não afaste a sua solidão<sup>7</sup>.

Dando seguimento à nossa reflexão, encontramos também, em *As Palavras Poupadas*, contos que se desenvolvem em torno de personagens idosas, da solidão que

---

<sup>7</sup> Ainda que tenhamos consciência de que haveria muito mais a dizer acerca desta narrativa, a verdade é que isso daria lugar a um outro artigo, pelo que nos limitamos a constatar alguns aspectos mais evidentes e essenciais à compreensão dos tópicos aqui referenciados.

atormenta e amedronta este grupo etário, por si só fragilizado e incapacitado. Maria Judite de Carvalho demonstra uma grande sensibilidade no tratamento da velhice, retratando-a, no entanto, sem recurso a eufemismos e sem ilusões.

O conto «A varanda com flores» faz-nos reflectir sobre a debilidade que afecta os mais idosos, nomeadamente a degradação natural do corpo («mão escura, trémula e rugosa, de unhas estriadas»); «lábios, já sem cor, a confundirem-se com o rosto engelhado, engelhados também») e, principalmente, da mente («total ausência de entusiasmo ou mesmo de vontade»), levando a perdas de memória. É este o drama que afecta a velhinha deste conto que, apesar da insistência da pessoa que a confronta, não consegue lembrar-se da situação que presenciou da sua varanda:

Não me lembro. Na minha idade é difícil, sabe? Vou fazer para o mês que vem oitenta e cinco anos...Ou oitenta e seis? Nunca tive boa memória, nem mesmo em nova. Quanto mais agora... («Uma varanda com flores», 83).

Face a esta degenerescência das capacidades físicas e psicológicas, estas personagens perdem toda a motivação para viver e resignam-se, esperando a morte:

O tempo nunca foge senão no medo das pessoas. E a velhinha já não receava coisa alguma. Que havia de recear? A morte? Mas as marés haviam roído todas as cordas. Já nenhuma a prendia. Por isso havia tantos anos que vogava dentro daquele terceiro andar de um prédio em ruínas onde vivia com uma criada quase tão velha como ela e com um gato («Uma varanda com flores», 81).

Nada havia que prendesse já esta velhinha à vida: a casa estava já em ruínas, como ela, esperando a sua partida para ser demolida, vivia só, sem familiares, apenas com uma criada tão velha quanto ela, provavelmente aguardando também a morte. O seu corpo havia degenerado, a sua memória traía-a, que mais esperava esta mulher senão a morte?

Na realidade, perante um quadro de tamanha debilidade o que mais nos abala é a solidão extrema em que vivem alguns destes velhinhos. Numa idade em que mais precisavam do apoio dos seus familiares, vêem-se completamente abandonados, sem ninguém que os suporte. Assim, o conto «A sombra da árvore» revela-se verdadeiramente trágico, pela dramaticidade da solução encontrada pelo Sr. Firmino para evitar o abandono de sua esposa. Acontece que Firmino, de sessenta e cinco anos, descobre que tem pouco tempo de vida. Aterrorizado pela possibilidade de morrer e deixar a sua mulher completamente só, ela que se encontrava acamada há seis anos e, por essa razão, totalmente dependente, decide cometer suicídio duplo. Tragicamente, a sombra da árvore não refrescou os dois, dado que ele morreu e ela sobreviveu. Este final é profundamente perturbador, já que o leitor sente, ao longo de toda a narrativa, que a morte dos dois seria, de facto, o final mais feliz para aquela história de amor.

Quem lê toda a obra em análise, compreende que este não é o único final trágico que Maria Judite de Carvalho nos apresenta. O conto «Uma história de amor» é igualmente dramático, uma vez que nos relata a história do casal Silva, um casal excêntrico, mas perfeitamente feliz, que se vê arruinado pela traição do marido. A esposa, ao descobrir que este a enganava com outra e na impossibilidade de viver sem ele, decide cometer homicídio, matando o seu marido e pondo fim ao idílio amoroso.

A tragicidade do desfecho destes contos é verdadeiramente surpreendente. Na verdade, não há nada, no início da narração, que indicie tal desfecho. Assim, a surpresa alia-se a uma espécie de catarse, em que o leitor se purifica pela comunhão de tamanho sofrimento – páthos. Bem à maneira da tragédia grega, poderíamos afirmar que o leitor ao presenciar tais cenas experimenta sentimentos de compaixão e temor, que o incitam à purgação<sup>8</sup>.

Depois de tudo isto, resta debruçar-nos sobre as personagens masculinas que protagonizam os contos de que ainda não falámos. Na realidade, Maria Judite de Carvalho não descurou a realidade masculina. Já vimos que é comum as personagens femininas confrontarem-se com figuras masculinas de carácter forte, mas insensíveis que agudizam a sua solidão; estas figuras masculinas desempenham papéis secundários nas narrativas analisadas. Agora veremos que existem também personagens masculinas que protagonizam os contos de Maria Judite. No entanto, estas, ao contrário das que já referimos, apresentam um carácter fragilizado e são vítimas de um estigma que as condena a uma vida de sofrimento, fracasso e solidão, aproximando-se das suas irmãs de desdita. Contudo, estes homens sofrem uma discriminação ainda maior perante a sociedade, que não aceita o seu fracasso.

Ramiro é exemplo deste tipo de personagem. Este, apesar de ter casado com uma mulher atraente, desconfia das suas intenções, já que ele é descrito como um homem feio, antipático, amargurado e, sobretudo, solitário, dado que sempre foi rejeitado pelos seus amigos, desde a infância, graças à sua doença.

Deste modo, estas personagens apresentam características idênticas às suas companheiras femininas: uns são discriminados pela sua aparência física, outros são dotados de uma total falta de ambição que os mergulha na apatia, no conformismo, na solidão. É o caso de Dr. Boaventura, do conto «Aniversário Natalício». Completamente frustrado com a sua vida, este homem inveja o sucesso do seu sócio, Silvano. O seu dia de anos vai desencadear uma reflexão sobre a sua vida, desvelando-nos toda a sua interioridade. Na verdade, não será o seu dia de anos que despoleta esta introspecção, mas o facto de ninguém o felicitar, nem mesmo Reis, o porteiro e moço de recados. Salienta-se aqui o facto de esta personagem ter tido oportunidade de ser um homem de sucesso e não ter conseguido alcançá-lo, acabando por resvalar em solteirão, super protegido pela mãe.

---

<sup>8</sup> Cf. Aristóteles, 1992: 144.

Concluindo, os homens e mulheres que protagonizam as obras de Maria Judite de Carvalho são preenchidos por uma profunda solidão que os atormenta ao longo de toda a sua vida, uma solidão que não provém de elementos exteriores, mas crava fundas raízes no ser das personagens. Enfim, «é o lado negativo que sobressai, a ambiguidade dos valores morais, a desorientação das personagens. (...) É um universo implacável, em que o indivíduo está só e se debate ingloriamente, tentando resolver situações sem saída» (Gersão, 1998: 21). São mulheres, homens, jovens, idosos, personagens de classes sociais mais ou menos abastadas, com ou sem família, com ou sem amigos, são as pessoas que nos rodeiam, aquelas com quem nos cruzamos na rua todos os dias, seres anónimos que coabitam connosco na sociedade, que sofrem as angústias da vida e se encontram na comunhão de um mesmo sentimento que os espartilha: a solidão.

Neste sentido, a obra de Maria Judite de Carvalho é manifestação das palavras tristes, das palavras que não ultrapassaram este mundo de solidão:

As esperadas palavras  
que ficaram por dizer,  
não vieram, não partiram,  
deixaram-se apodrecer

Apodreceram, de facto, nas entranhas das suas personagens que sempre abafaram o grito da sua libertação, mas não ficaram por dizer na sua produção literária. Pelo contrário, as suas criações venceram a morte, «porque esse dizer literário é ainda uma forma última, e talvez única, da esperança e o entrever de uma alegria» (Pernes, 1999: 14).

## Bibliografia

- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Madrid: Gredos.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1998). «Uma flor discreta». *Jornal de Letras* 712, de 28/01/1998, 20.
- CARVALHO, Maria Judite de (1988). *As Palavras Poupadas*. 4.<sup>a</sup>ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
- (1998). *A flor que havia na água parada*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
- COCHFEL, João José (1982). «Maria Judite de Carvalho – Flores ao Telefone». In *Críticas e Crónicas*. Lisboa: INCM, 266-269.
- COELHO, Jacinto Prado (1976). «Maria Judite: *As Palavras Poupadas*». In *Ao Contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 275-278.
- ESTEVES, José Manuel da Costa (1999). «*Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho: Uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 23-29.

- GERSÃO, Teolinda (1998). «O instante essencial». *Jornal de Letras* 712, de 28/01/1998, 21.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). «Maria Judite de Carvalho: Circularidade da Acção, Procura da Palavra». *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 193-201.
- MOISÉS, Massaud (1981). *O Conto Português*. 2.<sup>a</sup>ed. São Paulo: Editora Cultrix, 11-30 e 357-360.
- PERNES, Fernando (1999). «Maria Judite de Carvalho – Rostos de Solidão. O Discurso do Silêncio». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 11-14.
- SEIXO, Maria Alzira (1987). «Maria Judite de Carvalho – um tempo de integração». In *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2.<sup>a</sup>ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 175-202.
- TAVARES, Elisabete Rodrigues (2001). *Vidas de Solidão: uma leitura da produção ficcional de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Resumo: Os contos de Maria Judite de Carvalho caracterizam-se pelo olhar minucioso que lançam sobre os pormenores da vida quotidiana, retratando personagens banais e profundamente solitárias. São estas características que este estudo aponta na análise que faz da segunda compilação de contos da autora: *As Palavras Poupadas*.

Abstract: Maria Judite de Carvalho's short stories are characterized by attentive outlook on the tiny details of the daily life, often portraying ordinary and deeply solitary characters. In this article, these themes are all dealt with by analysing the author's second short-story compilation: *As Palavras Poupadas*.



# How First Wave Short Story Poetics came into Being: E. A. Poe and Brander Matthews

Erik Van Achter

KaHo Sint Lieven – Belgium

Palavras-chave: teoria do conto, E. A. Poe, manuais.

Keywords: Short story theory, E. A. Poe, handbooks.

If the first peculiar truth of the American short story is that Edgar Allan Poe is its patron saint, then the second peculiar truth is that the genre is a purely American art form.

ANDREW LEVY, 1993: 27.

In the Western<sup>1</sup> literary tradition, the discourse of short story<sup>2</sup> poetics derives largely from two critical texts by Edgar Allan Poe: «The Philosophy of Composition» (1846) and the review of Nathaniel Hawthorne's «Twice Told Tales» (1842)<sup>3</sup>. These texts

---

<sup>1</sup> Western literary studies also frequently cite Chekhov and Maupassant as influential to the short story genre. Maupassant deals with the nature of short fiction in only a few writings, such as the preface to his novel *Pierre et Jean*, which addresses the aesthetics of realism. Chekhov's work deals with the short story more extensively, albeit via thoughts dispersed throughout letters to his brother Alexander and to various friends. He essentially discusses a literary «economy of means». Critics have not explicitly drawn from Chekhov's theoretical writing, however, as they have from Poe. While Poe was not widely accepted in the United States at first, he was translated into French by Baudelaire, and until now both Latin American writers and critics and Portuguese scholars of the short story are heavily indebted to Poe's legacy. Thus, Poe's reputation as a critic extends beyond the English-speaking world.

<sup>2</sup> The term «short story» will denote the genre of short fiction as generally understood today, while the hyphenated «Short-story» will refer specifically to the concept proposed by Brander Matthews.

<sup>3</sup> The full significance of these two texts for the short story field may be appreciated by considering how Charles May excerpts them, along with other texts by Poe, in *The New Short Story Theories*. By compiling these fragments, May suggests indirectly that an underlying concept links them. May also includes an

were so influential that scholars have credited Poe as the «inventor» of modern short story theory. Despite the importance of his work to the genre, the oft-acknowledged founder of what was later regarded as America's national literary form<sup>4</sup> made no significant use of the precise term «short story»<sup>5</sup>. Moreover, Poe's theoretical groundwork might not have persisted, were it not for «The Philosophy of the Short-story» by Columbia professor Brander Matthews<sup>6</sup>. In the five decades after Poe put forth his ideas about short fiction, they would not be taken up by any other critics, but due to Matthews' work beginning in 1901, notions originating with Poe have held considerable sway in short story theory to the present. Indeed, it might be most useful to conceive of Poe as the founder of American short story criticism,<sup>7</sup> and of Matthews

---

1842 review of Dickens' *Barnaby Rudge* entitled «Mystery» (May, 1994: 66-67), originally published in Graham's magazine, and another one from Eureka (ibid.: 69-71). Curiously, May does not include any excerpts from Poe's «The Poetic Principle,» first published posthumously in the August, 1850 edition of *Home Journal* and in *Sartain's Union Magazine* in October, 1850. This essay repeats many of the same ideas put forth in «The Philosophy of Composition» but is known in its own right for a statement about poetry: «Poetry is the rhythmical creation of Beauty» (ibid.: 61-72).

- <sup>4</sup> Andrew Levy cites the American professor Archibald Bouton, the handbook-writer Walter Pitkin and the Russian critic Boris Eichenbaum as attesting to the short story's American genesis (qtd. in Levy, 1993: 28), before proceeding to discuss it in greater detail as «The National Art Form» (ibid.: 30). This myth persists until the present. In the preface to the *Penguin Book of American Short Stories*, James Cochrane writes: «American Literature and the short story might be said to have come of age at about the same time, and this, along with something in the bustling and energetic American temperament, might go some way towards explaining why the two go together as well as they do» (Cochrane, 2000: 7-8).
- <sup>5</sup> Poe uses it once, for instance, in the preface to *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, but not so much as a genre label as a loose term for fiction that is merely short: «The epithets "Grotesque" and "Arabesque" will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published. But from the fact that, during the period of some two or three years, I have written five-and-twenty short stories whose general character may be so briefly defined» (Poe, 2004: 483).
- <sup>6</sup> In *The Reality of Artifice*, Charles May writes that «Poe's theories about the uniqueness of the short story became firmly embedded within American literary criticism with the publication of Matthews' *The Philosophy of the Short-Story* in 1901, whose title indicates that he was influenced by Poe's «The Philosophy of Composition» as by his *Twice-Told Tales* reviews» (May, 1995: 109).
- <sup>7</sup> Poe's status as founder has been questioned, particularly and surprisingly in postwar German short story criticism. Kuipers argues not only that Poe never used the term «short story» but also that Poe actually never wrote any real short stories, and that he is instead the author of simplified novellas (Kuipers, 1970: 9). Alfred Weber, meanwhile, cites not Poe but Washington Irving as the first to write about the nature of short fiction in America, for instance, in his letter to Henry Brevoort from December 11th, 1824. Kuipers' argument fails, however, to distinguish properly between Poe as a critic and Poe as a writer of fictional tales. Poe is a founder on account of his critical notions; he was certainly not the first to write short fiction. As for Irving, meanwhile, his writing about short fiction was never accepted by a broad community of scholars in the field, and thus never attained the influence of Poe's criticism, nor did it garner him Poe's reputation as founder.

as helping not merely to canonise Poe's work, but also to transpose his critical findings into the realm of theory<sup>8</sup>.

For American literature, the first quarter of the twentieth century may be deemed an era of formalised poetics in two senses. Firstly, the growing market for magazines birthed a new generation of writers, not all of whose works have remained in high regard, and some of whom worked within the popular short story genre primarily in pursuit of easy fame and profit. In such a context of commercialised literary production, formulaic short fiction inevitably flourished, and with it a set of formal conventions. Secondly, and almost in counterpoint, short story poetics arose as an academic discourse. Scholarly publications of the period evince competitive efforts among the East Coast literati to produce a critical treatise on the short story, with major Ivy League academics attempting to define the nature of the genre by drawing on the two seminal works by Poe, with some additional debt owed to the work of Matthews. As American critical discourse on short fiction proliferated, so grew the notion of the short story as an American literary form. Relatively new as a defined genre, and thus a natural parallel for the relatively young American nation itself, the short story was readily viewed as an American product<sup>9</sup>. European criticism of «The Philosophy of the Short-story» would deal precisely with this notion that Matthews «invented» an American genre to rival the European novel.

What follows, then, is a comprehensive account of Poe's ideas and how Matthews borrowed them<sup>10</sup>: a project all the more necessary since the bulk of neither modern short story criticism nor theory, since Charles May's 1976 *Short Story Theories* (May, 1995: 124), has fully escaped the paradigms that Poe constructed and Matthews furthered. Indeed, most attempts at defining the genre<sup>11</sup> have further entrenched and validated the critical routes designated by Poe and Matthews. Therefore, before a detailed account of modern criticism can be given, it will be necessary to examine Poe's criticism on its own, prior to comparing it with Matthews' theory. An anonymous critique from the *London Academy* will also be considered, then lastly a succinct examination of how short story poetics progressed after Poe and Matthews in the early twentieth century.

---

<sup>8</sup> Levy refers to Charles May's skeptical assertion that « the development of the short story in this country was profoundly affected by the fact that Brander Matthews simply took seriously Poe's somewhat doubtful account of the writing of «The Raven». In «The Philosophy of Composition»- and was in turn taken seriously by generations of short story practitioners (Levy, 1993: 11).

<sup>9</sup> Levy writes that «[t]he nationalist claim has proven so useful that it has withstood the most vitriolic objections, and even incorporated them» (Levy, 1993: 28).

<sup>10</sup> As the present text aims not to trace the development of short story poetics through the first decades of the twentieth century, only brief mention is made of the «how-to» handbooks that instructed short story writing, and of the now superseded scholarship informed by Matthews.

<sup>11</sup> These efforts have proven exhaustive for short story critics outside as well as within America.

## Edgar Allan Poe

Throughout both «The Philosophy of Composition» and his review of Hawthorne's «Twice-Told Tales», Poe insists that fiction-writing proceeds best from the choice of an overall «effect» that the author wishes to create. All other choices made in the composition of the text should contribute to this effect. The following citation is the *locus classicus* of short story theory:

A skilful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing the preconceived effect. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. (Poe, 1984: 586)<sup>12</sup>

While Poe clearly operates from the presupposition that a single author actively constructs a narrative, he also allows (and perhaps demands) that a hypothetical reader should affect the author's choices. The assumed reading audience has needs and limitations that the author must consider:

If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. (Poe, 1984: 15)

Andrew Levy outlines the implications for author and reader, citing Poe's «faith that the artist's intention can be communicated completely uncontaminated to a kind of tabula rasa reader» (Levy, 1993: 23). In «The Philosophy of Composition», while Poe begins by theorising the importance of «effect» to the construction of potentially any literary work (even a longer form like the novel), he moves toward a focus on poems: those sufficiently long to convey such an effect, yet still short enough to be read in one sitting, taking his own poem «The Raven» as his example (Poe, 1984: 14-25).<sup>13</sup> In the review of «Twice-told Tales», Poe explicitly identifies the short «prose tale» or

---

<sup>12</sup> Poe elaborates on the author's technical process in «The Philosophy of Composition»:

«Having chosen... a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone . . . looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect» (Poe, 1984: 13-14).

<sup>13</sup> Levy cites Charles E. May's doubts about the accuracy of Poe's account of writing «The Raven» (Levy, 1993: 10-11). A interesting essay on how capitalism had its grips on both the structure of the short story and the management of short story magazines in the last quarter of the nineteenth century is Joseph Urgo (see works cited list).

«narrative» as one that can be read in a single sitting, the better to convey unmitigated the intended effect:

We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length . . . . As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. . . . In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. (Poe, 1984: 572)

He then proceeds to characterise the tale as a medium that often aims for «*Truth*» (Poe's emphasis) – whether the impression be of «terror, or passion, or horror» – in contrast to the poem, which best conveys «Beauty» (ibid.: 573).<sup>14</sup>

In addition to qualifying how the short prose tale should be created and received, Poe privileges the genre in the hierarchy of literary forms only after the poem (ibid.: 585). In his ranking, the novel places low on account of its length and inability to be read in one sitting (ibid.: 586). Indeed, in the first case, where the tale is compared to the poem, the more elusive, almost unfathomable qualities are underlined, whereas in the second – the contrast of the novel with the tale – the greater economy of the latter's prose is duly underscored, often resulting in quantitative descriptions. Poe begins his review of «*Twice Told Tales*» proclaiming Hawthorne a «privately-admired and publicly-unappreciated man of genius» giving the following reasons for Hawthorne's lack of acclaim: «first, that Mr. Hawthorne *is* a poor man, and, secondly, that he *is not* a ubiquitous quack» (ibid.: 578). Poe points toward a disregard for Hawthorne's frequent medium of the tale, in what is arguably the first acknowledgement in American literary criticism that shorter fiction is comparatively devalued. (Charles May will later lament this same failure of critics and authors to appreciate the genre<sup>15</sup>). Poe precisely decries that literary works are often merited on account of quantity or length rather than quality:

<sup>14</sup> It should be noted that Poe's criticism was translated by Charles Baudelaire, and that Poe's ideas about poetry were well appreciated in France and throughout Europe – certainly more so than in America. Moreover, his work regarding the short story never had the impact in France that his treatises on poetry had. There is no comparable trail of treatises on the *Nouvelle* (Baudelaire translated «short story» as «*Nouvelle*»).

<sup>15</sup> May's first collection of critical articles on the short story opens with Thomas Gullason's account of the genre's depreciation. Levy summarizes Gullason's argument that «the short story has often been treated as an apprentice prose form, a practice field for authors too inexperienced, unsophisticated, or otherwise incapable of composing a novel» (Levy, 1993: 46).

Fred Lewis Pattee sums up the devaluation of the short story as follows: «The tale, the short story, to most of the American writers, was an inferior thing, a fragment, a convenient, apprentice exercise, a stepping stone to better things-the dignified novel and the stately romance. Stories shortened to magazine lengths were good pot-boilers and useful exercises for those denied the gift of construction in the large, but not things to be lingered over and thought of in terms of artistry or finality» (Pattee, 1923: 292).

There has long existed in literature a fatal and unfounded prejudice, which it will be the office of this age to overthrow – the idea that the mere bulk of a work must enter largely into our estimate of its merit. (ibid.: 583-84)

As Poe counters, however, «perseverance is one thing, and genius quite another» (ibid.:584). Her refers to an instalment of the «North American Review» which «honestly avows that it has little opinion of the mere tale» (ibid.: 584).

Nevertheless, Poe persists in championing the genre: «The tale proper affords the fairest field which can be afforded by the wide domains of mere prose, for the exercise of the highest genius» (ibid.: 584). Slightly higher than the tale in Poe's hierarchy of prose and verse forms, however, ranks the rhyming poem that can be read in an hour. This medium, according to Poe, is the best outlet for a writer to exhibit his genius:

Were I bidden to say how this genius could be most advantageously employed for the best display of its powers, I should answer without hesitation, «in the composition of a rhymed poem not to exceed in length what might be perused in an hour». (ibid.: 584)

By specifying an amount of time in which to read the poem, Poe implies a specific reader with assumed limitations, interests and needs; this construction of a reading audience is one of the most important features of Poe's theory. That poetry should aim for the reader's excitement is germane to Poe's poetics: «A poem must intensely excite» he insists, «Excitement is its province, its essentiality» (ibid.: 584). The intended excitement, though, can be difficult to preserve according to Poe:

[A]ll excitement is, from a psychic necessity transient. It cannot be sustained through a poem of great length. In the course of an hour's reading, at most, it flags, fails; then the poem is, in effect no longer such.

Thus, for Poe, a long poem is problematic. He cites *Paradise Lost* as an example, deeming Milton's epic too unwieldy for a single sustained reading process; any excitement created is diffused by the poem's division into smaller parts:

Men admire, but are wearied with «Paradise Lost»<sup>16</sup> for platitude follows platitude, *inevitably* at regular interspaces (the depressions between the waves of excitement,) until the poem, (which, properly considered, is but a succession of brief poems,) having been brought to its end, we discover that the seems of our pleasure and of displeasure have been very nearly equal. The absolute, ultimate or aggregate effect of any epic under the sun is, for these reasons a nullity. (ibid.: 585)

---

<sup>16</sup> Note the casualness with which Poe dismisses such a revered work of the English literary canon!

Conversely, a poem cannot be too short, else it approach an epigram, which «may produce a sharp or vivid, but never a profound or enduring impression» (ibid.: 585). Poe explains, via analogy, the creation of excitement: «There must be a dropping of water on the rock; there must be the pressing steadily down of the stamp upon the wax» (ibid.: 585).

Having articulated his insights into poetry, Poe applies them to prose fiction. In his hierarchy of prose forms, the tale occupies the highest place – above the novel, as the novel has less capacity for unified impression, and as such, cannot create the desired effect of excitement<sup>17</sup>.

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons analogous to those which render length objectionable in the poem. As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself from the immense benefit of totality. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. (ibid.: 586)

The tale, being more feasible for uninterrupted reading, renders its reader less susceptible to such intrusions, thus better conveying the author's design as an unmitigated whole. In Poe's scheme, during the hour of perusal, the reader should be under the writer's control.

After making these suppositions on the length and quality of poetry and prose, Poe offers a *modus operandi* for the author of tales. The following passage from «The Philosophy of Composition» is perhaps the most important in short story criticism because it traces from its beginning the mechanistic principle that will dominate the first decades of the short story in the twentieth century. Here the principle of «excitement» recurs:

When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect – they refer, in short, just to that intense and pure elevation of the soul – not of intellect, or of heart . . . Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes – that objects should be attained through means best adapted for their attainment – no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to is most readily attained in the poem. Now the object, Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable, to a certain extent, in poetry, far more readily attainable in prose. (ibid.: 16)

---

<sup>17</sup> Charles May attributes the intense excitement to the compact form of the medium: «the shortness of the form seems inevitably to require some sense of intensity or intensification of structure» (May, 1995: 116).

Poe does not specifically compose a poetics of short fiction in «The Philosophy of Composition»; rather, his notions about short fiction fall into a more broadly encompassing poetics concerned primarily with poetry, prose and their effects on the reader. The text on Hawthorne, meanwhile, is mainly a detailed book review discussing the causes and reasons for the author's unpopularity, but again stressing the unique quality and unified effect of the short story. These ideas, however, Poe put into thorough and extensive practice; as Eugene Current-Garcia writes, «virtually all of Poe's short fiction was produced in accordance with a set of principles that were the outgrowth of a gradually developing but clearly defined theory of composition» (Current-Garcia, 1985: 59).

While contemporaneous literary criticism tends to favour longer works, Poe argues against the trend, equating quality not with length but impact – indeed, even suggesting that greater length detracts from an overall unified impact. In Poe's hierarchy of literary forms, the short rhyming poem and the prose tale rank above the epic poem and the novel respectively. As Lubbers shows, Poe accounts for literature's psychological impact<sup>18</sup> on the reader (Lubbers, 1977: 2). An author must provoke excitement in the reader by following certain rules of composition; Poe discusses these rules, however, more in relation to his own poem «The Raven» than he does in reviewing Hawthorne's tales. That Poe's principles of poetic composition implicitly apply to the short story reaffirms the closeness (in Poe's critical perception) between poem and prose tale.

## Brander Matthews

In the five decades after Poe's critical statements on short fiction, no vocal proponents of his ideas would emerge.<sup>19</sup> As critics like Charles May observe, it was through the work of Brander Matthews that Poe's ideas would be ensconced (May, 1995: 109). In his 1901 *The Philosophy of the Short-story*,<sup>20</sup> Matthews builds on Poe's premises to give Western literary criticism arguably its first poetics on the genre that would

---

<sup>18</sup> Specifically, Lubbers proposes that Poe's critical stance is best summarized as a production aesthetics with a view to the psychology of the reader (Lubbers, 1977: 2).

<sup>19</sup> As Pattee notes, «There is no evidence in all the critical writings of the mid-century or in any of the literary correspondence of the time that a single reader in 1842 had seen [Poe's] review of Hawthorne or that anyone had profited at all from the brilliant technique of his «Tales of the Grotesque and Arabesque.» For a generation after his death his tales we mentioned only as terror compelling things, strange exotics standing gruesomely alone almost to be regretted among the conventional creations of American literature» (Pattee, 1923: 145).

<sup>20</sup> Matthews developed this text from previously published articles of his own.

commonly become known as the «short story». Matthews' theoretical project is perhaps the first to centre on short fiction as a category of literature, rather than to review short works by writers like Hawthorne, Chekhov, Irving, Perkins or Poe himself. Matthews defines his focus:

the Short-story – in spite of the fact that in our language it has no name of its own – is one of the few sharply defined literary forms. It is a *genre*, as M. Brunetière calls it, a species, as a naturalist might call it, as individual as the Lyric itself and as various. It is as distinct an entity as the Epic, as Tragedy, as Comedy. (Matthews, 1901: 73)

Matthews thus identifies a new genre.<sup>21</sup> Short tales or novellas may long have flourished and spawned criticism, but here a separate form is discerned and described, and a theoretical framework established. As stated, Matthews constructs his framework on the basis of Poe's ideas, while revising an existing genre label<sup>22</sup>. Neither label nor concept were thus completely new, but the combination of the two was, and not only did it come at the right time, but it would also inform short story theory for a whole century. Poe himself, as mentioned, never uses the term «short story». In both his review of «Twice Told Tales» and in «The Philosophy of Composition», he instead refers variously to «the tale proper», the «prose tale», the «short prose narrative» and the «brief tale», as Pattee observes (1923: 291). The generic distinction initiated by Poe would grow more pronounced in Matthews' discourse.

Indeed, signalling his identification of a short prose form separate from the «mere story which is short» (1901: 15), Matthews coins the capitalised and hyphenated compound term, «Short-story», then proceeds to define the term as much by what it is *not* as by what it *is*. Matthews differentiates the genre from others characterised solely by their short length. «I have written “Short-stories” with capital S and a hyphen» he writes, «because I wished to emphasise the distinction between the Short-story and story which is merely short. The Short-story is a high and difficult department of fiction» (ibid.: 24-25). Matthews thus asserts himself as the first critic to identify the genre in such specific terms. While working on conceptual grounds laid by Poe, Matthews adds several notions of his own. He goes further than Poe, for instance, to

<sup>21</sup> Matthews is even so bold as to locate the new genre within a literary lineage alongside such Classical forms as the epic poem, and the tragedy and comedy of Greek drama (Matthews, 1901: 73).

<sup>22</sup> Frederick Lewis Pattee notes that, while the term «short story» was already in use by the 1860s and 1870s, it would not, before Poe, have denoted a specific genre: «It connoted simply that for general magazine purposes fiction must be severely shortened. That the tale, or the short story, was a distinct genre, necessarily short as a lyric is necessarily short, following laws distinct from those ruling the novel and its abbreviated form the novelette, had been realized in its fullness by no one, save perhaps Poe» (Pattee, 1923: 291).

define the «Short-story» as a narrative genre distinct in «kind» (and not just length) from the novel (ibid.: 15). Its main distinguishing quality, meanwhile, Matthews takes directly from Poe: «[a] true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression» (Matthews, 1907: 15). He extrapolates from Poe to interpret this «unity» or «totality» as manifest in specific elements of the narrative: «[a] Short-story», he states, «deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation» (16). Matthews highlights links between Poe and the critical traditions developed from Aristotle,<sup>23</sup> by likening the Short-story to French classical drama with its «the three false unities» which Matthews argues that the Short-story observes<sup>24</sup>. He relates this manifestation of unity to Poe's stipulations about a text's length:

Poe's paradox that a single poem cannot greatly exceed a hundred lines in length under penalty of ceasing to be one poem and breaking into a string of poems, may serve to suggest the precise difference between the Short-story and the Novel. The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the Novel cannot have, the effect of «totality», as Poe called it, the unity of impression. (ibid.: 16-17)

Considered in light of Poe's commentary on how an author should proceed from a chosen effect, the Short-story's shorter length, therefore, may be seen as a *consequence* of its essential unity<sup>25</sup>. For Matthews, as mentioned, whereas the Short-story differs from the novel in *essence*, other short fiction is distinct only for being short: «The difference between a Novel and a Novelet is one of length only: a Novelet is a brief novel» (ibid.:15), for example. Matthews insists that the Short-story is more than a mere excerpt from a longer story or a chapter from a novel, but a complete unified work in itself:

---

<sup>23</sup> Levy notes Poe's debt «to Aristotle's Poetics for its discussion of unity» (Levy, 1993: 23).

<sup>24</sup> According to Matthews, «the Short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day» (Matthews, 1901: 16).

<sup>25</sup> The practical applicability of these notions to how most short story writers work, however, is contestable. Levy cuts to the heart of the potential debate, noting how on one hand, American literature produced the short story as a "project" or product, «developed by commercial and academic forces, and infused by nationalist expectations» and on the other hand, also conceived of a less formalized aesthetic movement: «the natural and spontaneous short stories of freely acting individuals unconstrained by the definitional fervor of the project» (Levy, 1993: 55). The former scheme, which highlights the commercial aspects, would seem to negate the idea that short stories are short as a natural result of their unity. The latter model would more readily account for Matthews' argument that the Short-story is short because the author has chosen to write a more unified work that naturally entails concision, yet even Matthews exhibits the «definitional fervor».

Of a truth the Short-story is not only not a chapter out of a novel, or an incident or an episode extracted from a longer tale, but at its best it impresses the reader with the belief that it would be spoiled if it were made larger, or if it were incorporated. (ibid.: 17)

Again, Matthew echoes Poe's emphasis on a single impression easily contained by a more compact form.

Matthews highlights still another pertinent difference – one of content – between the Short-story and the novel: the latter «must be a love-tale while the short story need not deal with love at all» (ibid.: 18).<sup>26</sup> He relates this lack of dependence on the love-plot to the form's compactness<sup>27</sup>, observing that, in contrast to the novel, «the Short-story, being brief, does not need a love-interest to hold its parts together» (ibid.: 21), but must rather exhibit concision and originality and can benefit from «a touch of fantasy» (ibid.: 22-23)<sup>28</sup>.

When Matthews *does* consider the more ostensible difference in length between the novel and the Short-story, he analyses the options afforded a writer by the narrative's length. Within the last quarter of the twentieth century and especially after Charles May's reinvigoration of short story theory, the contrast with the novel would gain precedence over the analogy with poetry in defining the short story's features. Matthews articulates the difference thus: «The novelist may take his time; he has abundant room to turn about. The writer of Short-stories must be concise, and compression, a vigorous compression, is essential. For him, more than for any one else, the half is more than the whole» (ibid.: 22-23). Matthews also attributes to the short story an originality comparatively absent from the novel. His argument and tone here confirm that his project is not of mere objective description but rather a subjective defence or promotion of a new American genre:

the novelist may be commonplace, he may bend his best energies to the photographic reproduction of the actual; if he show us a cross-section of real life we are content; but the writer of Short-stories must have originality and ingenuity. (ibid.: 23)

Notably, Matthews follows Poe's privileging of the tale over longer forms like the novel, albeit via his own three-part strategy. Firstly, he differentiates the «Short-story»

<sup>26</sup> The notion of love as a necessary subject or theme even to the novel, however, is a polemical caveat, which Matthews is quick to modify; he cites *Robinson Crusoe* as one major novel unconcerned with romance, but also (in keeping with Poe's requirement that all elements contribute to a consistent effect) mentions that a Short-story writer may address love if it «enters into his tale naturally and to its enriching» (Matthews, 1901: 19).

<sup>27</sup> Observe how, in this instance, the Short-story's shortness is a *cause* rather than an *effect*, in contrast to Matthews' earlier reasoning that the Short-story is short due to its main characteristic of unity.

<sup>28</sup> Henry Seidel Canby studies at length the supernatural and specifically terror-inducing qualities of Poe's short prose, tracing them in part to Poe's influence by German literature (Canby, 1909: 228-231).

from the novel in order to highlight the superior essential qualities of the former genre, foremost among them its aforementioned totality: «a Short-story has unity as a Novel cannot have it» (ibid.: 15). Secondly, Matthews contrasts the genre against other contemporaneous types of short fiction, then reviews the genre's development, beginning with predecessors in French literature. In a way distinct from Poe's approach, Matthews' defence of the «Short-story» takes on some distinctly nationalistic overtones in the third part of his comparative analysis. Whereas Poe views the genre hierarchy from an effect-focused perspective comparable to reader-response methods<sup>29</sup>, Matthews defends the new genre by setting it, despite its European roots, against the Victorian English «three-decker» novel<sup>30</sup>. Following Matthews' lead, other short story theorists exhibit this defensively nationalistic strain<sup>31</sup>. This school of criticism maintains that the still-young American nation readily contributed a new literary genre, and one superior to the European novel.

Moreover, Poe's privileging of the tale, as may be recalled, relates to his esteem for poetic forms. Reflecting this connection, Matthews parallels the opposition of poetry versus prose to that of the Short-story versus the novel:

The difference in spirit and in form between the Lyric and the Epic is scarcely greater than the difference between the Short-story and the Novel, and the «Raven» and «How we brought the good news from Ghent to Aix» are not more unlike the «Lady of the Lake» and «Paradise Lost» in form and in spirit, than the «Luck of the Roaring Camp» and the «Man without a Country» two typical Short-stories, are unlike «Vanity Fair» and the «Heart of Midlothian» two typical novels. (ibid.: 17-18)

Thus, Matthews faithfully preserves Poe's suggestion that the tale (or «Short-story» in Matthews' discourse) is closer to poetry than to prose, and thus intimates that it is a superior prose form for being so<sup>32</sup>.

In Matthews' appendix to *The Short Story* (1907), an anthology of writings that illustrate in practice what he developed in theory, his theoretical writing is at once

---

<sup>29</sup> Poe's ideas differ from reader-response theory, however, in his ascription of total control to the author. The effect on the reader may be the important goal, but, for Poe, it is a result of authorial intention. As Andrew Levy hypothesizes, «Poe offers the possibility that the author's intent is all that matters in *the entire literary transaction*: Critics, audience, and publishers all disappear from the loop of creation, publication, dissemination, and canonization» (Levy, 1993: 23).

<sup>30</sup> Matthews attributes the greater proliferation of Short-stories in America to the commercial demand for the form engendered by the magazine industry, whereas «in the British magazine the serial Novel is the one thing of consequence» (Matthews, 1901: 56).

<sup>31</sup> Levy observes that this movement was concomitant with the generic development of the short story form: «The nationalist claim developed during the last twenty years of the nineteenth century, at about the same time that critics began to insist that short story was a genre of literature» (Levy, 1993: 30).

<sup>32</sup> As Charles May notes, Poe «placed the short story next to the lyric as offering the opportunity for the highest practice of literary art» (May, 1995: 114).

more modern and dynamic than in *The Philosophy of the Short-story*, with more adept analysis touching on character as well as plot and setting to varying degrees of respective prominence, and in various modes of interplay and integration, all depending upon the specific kind of «Short-story» and the style of its author. In these three components of form, forever in interaction, Matthews observes once again an essential difference of short from longer fiction:

These three elements are the plot, the characters, and the setting. The novelist may pay equal attention to what happens, to the persons to whom these things happen. But the limitations of space forbid this variety to the short-story writer; he has to make his choice among the three. If he centres his efforts on his plot, he has no time to elaborate either character or background... If he focuses the interest on a character, his plotting must be summary, and his setting can only be sketched in... If he concentrates the reader's attention on the environment, on the place where the event happens, on the atmosphere so to speak, he must use character and incident only to intensify the impression of the place and time... (ibid.: 391)

As discussed, critics generally recognise Poe rather than Matthews as the creator of modern short fiction criticism<sup>33</sup>, although in regards to the literary form, some might confer greater credit on de Maupassant and Chekhov<sup>34</sup>. In terms of critical influence, however, Poe still takes precedence<sup>35</sup>, his two main critical texts on the subject remain frequently cited in studies of the short story and its origins. Matthews has served primarily to cement Poe's place in the canon of short story theory<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Canby even goes so far as to rank fiction-writing as the least of Poe's talents, reckoning that he was «[poet] and critic before he was a story-teller» (Canby, 1909: 238).

<sup>34</sup> The greater extent to which the short story flourished on the American literary scene may account for Poe's more widespread recognition as founder of the genre and its criticism.

<sup>35</sup> Moreover, Charles E. May, posits that by initiating critical discourse on the form, Poe actually helped to construct the genre itself: «Because a genre only truly comes into being when the conventions that constitute it are articulated within the larger conceptual context of literature as a whole, Poe's critical comments on the form in the 1830s are largely responsible for the birth of the short story as a unique genre» (May, 1995: 108)

<sup>36</sup> Mary Rohrberger contributed the first full-length study of the short story in the 1960s, after a period during which interest in the genre had declined. Rohrberger writes the following about Matthews: «In the study of the short story Matthews' work was of great historical importance. Following the publication of his study, commentators who approached the short story as a distinct genre took their critical approach from him. Although they acknowledged Poe as the first theorizer upon the form, they discussed the short story in the terms that Matthews set forth. Matthews had not altogether minimized Poe's importance. He had admitted that Poe was aware that the tale of which he wrote was a distinct kind, but Matthews believed that Poe did not formulate the distinction. Nevertheless, it is clear that Poe's review had profound effect on Matthews as well as on those students of the form who came after him» (Rohrberger, 1966: 12)

## The Short-story in comparison and contrast to other sub-genres.

Besides discussing the Short-story in opposition to the novel, Matthews attempts to define the genre as it relates to other types of short fiction prevalent in his time, such as the French *vers de société*:

It is to be noted as a curious coincidence that there is no exact word in English to designate either *vers de société* or the Short-story, and yet in no language are there better *vers de société* or Short-stories than in English. It may be remarked also that there is a certain likeness between *vers de société* and Short-stories: for one thing, both seem easy to write and are hard. (Matthews, 1901: 29)<sup>37</sup>

In determining the features of the Short-story and *vers de société*, Matthews finds that the similarities outnumber the differences and deems the two forms almost the same. «[T]he typical qualifications of each», he writes, «may apply with almost equal force to the other: *vers de société* should reveal compression, ingenuity, and originality, and Short-stories should have brevity and brilliancy» (ibid.: 29). Save for brevity and compression, Matthews identifies qualifications of a mostly subjective kind, anticipating trends in short fiction studies after the work of Charles May revived interest in the field.

Matthews encounters some difficulty in trying to contrast the Short-story with the literary form that he identifies as the «Sketch». He succeeds, nevertheless, in underlining one crucial difference, namely that the Sketch is a static form, and the Short-story a dynamic piece of writing.

Perhaps the difference between a Short-story and a sketch can best be indicated by saying that, while a Sketch may be still-life, in a Short-story something always happens. A Sketch may be an outline of character, or even a picture of a mood of mind, but in a Short-story there must be something done, there must be an action. (ibid.: 35)

In March of the same year in which Matthews published «The Philosophy of the Short-story», the European periodical *The London Academy* sardonically critiqued Matthews' text in an anonymously authored piece: «Review of Matthews' "Philosophy of the Short-story"». The author refutes Matthews' basic claim that the Short-story is a distinct genre:

---

<sup>37</sup> This last observation bears significantly on short story writers and novelists later on the century. In a literary climate predisposed toward longer fiction, critics would continue to devalue shorter forms, despite a consensus among many writers of both genres that short stories are more the difficult to create – certainly more than the finished work, in its trademark compactness, would indicate.

All this is wrong, a negligent utterance of a negligent thought. How can a Short-story be «Something other than a Short Story?» The answer is that it cannot. . . There is no difference whatever of kind between a novel and a Short Story. (Apud Walton, 1961: 43-44)

The critic charges Matthews with inventing a category and then manipulating examples to fit his theory. Even Matthews' differentiation of the Short-story from a fragment of a novel the anonymous critic contests, positing that both short story and novel-excerpt belong to the realm of narrative and that «the methods of narrative are the same for one episode as for a chain of episodes» (ibid.: 44). Complexity of prose, moreover, need not detract from Matthews' «unity of impression»; in the reviewer's words, «complexity does not exclude unity, nor need simplicity include it» (ibid.: 44). The reviewer also faults Matthews for building on ideas appropriated from Poe, whom he holds in no high regard either:

The truth is that the professor has excogitated this part from a well-known paradoxical essay in which Poe tries to demonstrate that there can be no such thing as a long poem, and that every so-called long poem, is a series of short ones. (ibid.: 44)

Toward the end of the review, the writer consolidates his conviction that the writing of short fiction is a lesser craft than writing novels:

For years it has been a fashion among prattlers to prattle about «the art of the short story», as though it were something apart, high, and of unique difficulty. The short story is a smaller, simpler, easier and less important form of the novel. Other things being equal, a short story can never have the force of a novel. As to the comparative difficulty of the two ask any author who has written both fine novels and fine short stories. (ibid.: 44)

Henry Seidel Canby attempts to reconcile the two perspectives on short fiction. After summarising both Matthews' standpoint and the critique from the *London Academy*, Canby postulates an alternate way of conceptualising the matter, and suggests that the great difference between a poem, a historical essay and a novel, even when dealing with the same subject or theme, has to do with a difference in point of view. Appropriately enough to his emphasis on differing viewpoints, Canby's stance is a unique one, and the distinctions that he makes are comprehensible in the context of their own time. While there is something to be said for both sides of the debate, the *London Academy* is inaccurate in one respect, by present standards of literary criticism. The final paragraph states: «No one will follow the professor [Matthews] in his attempt to lay down a rule that Short Stories are not Short Stories unless they happen to be Short Stories of a particular kind» (ibid.: 44). In the current literary climate, no one

contests the existence of the short story, although diverse labels (such as «short fiction») and definitions co-exist. More persuasive than any voices of dissent, however, is that Matthews and Poe still exert an overriding influence in short story studies, so much so that their work has constructed a paradigm that has proven difficult to escape, and at times cumbersome<sup>38</sup>. Within this paradigm, one primary and aforementioned critical project is to quantify fiction (to consider the length of a work and the amount of reading time required). Two major trends in the quantification of fiction are to compare short fiction with poetry and to contrast it with the novel. Before these are addressed, however, yet another trend started by Matthews, the formalised poetics of American short fiction, will be examined in order to give further idea of how Poe and Matthews have informed short fiction theory.

## Formalised Short Story Poetics and the Response in Early 20<sup>th</sup> Century America

In the first quarter of the twentieth century, the preponderance of writing manuals or handbooks would firmly embed Poe's precepts, as filtered through Matthews' work, within American short story theory. L. A. G. Strong derides this phenomenon in an article from the *Bookman* entitled «Concerning Short Stories»:

Upon examination, most of the short story handbooks reveal that they are largely expansions and extensions of what the late Brander Matthews wrote some years ago in his *Philosophy of the Short-story*. And it must be added that he wrote next to nothing of real literary worth, insight or suggestiveness. (May, 1994: 90)

In fairness, however, Matthews cannot bear sole responsibility for the handbooks that Strong denigrates; the commercial world of magazine distribution and the bustling literary scene populated by influential figures like O. Henry must also be considered. As Charles May states, «[w]riters rushed to imitate O. Henry and critics rushed to imitate Matthews. Everyone could write short stories if they only knew the rules» (May, 1995: 109). Among these texts that purported to teach «the rules», it is sometimes difficult to distinguish between manual and treatise. In Matthews' wake, writing about short fiction proliferated, until most publishing houses had their own best-selling

---

<sup>38</sup> Indeed, so great is their sway that even the critics who position their work outside of Poe and Matthews' model must still address it, if in order to articulate their position against it. In «A Theory of the Short Story», James Cooper Lawrence directly and meticulously refutes Poe and Matthews' main points, arguing that «any attempt to limit the definition of a short story beyond the statement that it is 'a brief tale which can be told or read at one sitting,' is for our purposes inadvisable, if not impossible» (Lawrence, 1976: 63).

manual<sup>39</sup>. Most handbooks are similar in their emphasis on narrative construction elements, drawn primarily from Poe's and Matthews' terminology. Proponents of such «formalised» poetics distinguish the short story from a full novel or a shorter version of one – even if it should be as long as the latter. Again, the distinction stems from the singleness of effect that, according to Matthews, the novel lacks but the Short-story's scope and structure allow. Among the typical features of the form, as identified by Pattee, (who draws from Poe, Matthews and Aristotle) are its relative shortness, its compression (that is, its economy of prose, without unnecessary deviations), unity, directness, momentum, representation of character, and its verisimilitude, or evocation of true life (Pattee, 1923: 365-67). As Pattee observes, the short story, as an early twentieth century literary form, bears all the features of a teachable genre; it could be conceptualised as «an exact science, with laws as arbitrary and as multitudinous as those governing bridge whist», as Pattee puts it (ibid.: 365).

As most short stories produced in the first decades of the twentieth century reflect the purposes and needs of magazine publishing, plot plays an important role in their construction<sup>40</sup>. Numerous episodes and sub-plots often complicate the narrative of novels, whereas the short story explores – or perhaps exploits – the single incident, and (should it feature any) only a few additional plot lines relegated to subordinate status. Plot directly affects a narrative's length. Most handbook writers appear to have in mind the romantic novel with its incidents unfolding at an accelerated speed, or the realistic novel in which the novelist takes time to philosophise, and to describe settings and characters. A few handbooks also contrast the short story with other kinds of shorter fiction. Matthews' contrast of the short story and the Sketch seems to have been an especially useful one, as the Sketch was seen as a static form that did not tell a story, whereas the short story obviously *did*. The contrast pre-figured a debate that would arise in the 1980s over whether the plot-less short story (*a la* Chekhov) was the *real* modern short story, and the plot-centred story actually a «tale»<sup>41</sup>. One instance

<sup>39</sup> In 1902, Bliss Perry included a chapter on the short story in his *A Study of Prose Fiction*. H. S. Canby wrote an academic text entitled *The Short Story*. C. S. Baldwin's 1904 *American Short Stories* made mention of Matthews. In 1907, Matthews himself re-addressed the genre in his introduction and preface to an anthology that he edited called *The Short-Story: Specimens Illustrating Its Development*. J. Berg Esenwein's *Writing the Short Story* (1909) followed, and Carl H. Grabo's *The Art of the Short Story* (1913) would influence Brazilian theory and thus find its way to Portugal, especially through the seminal work on the *Portuguese short story* by Massaud Moisés. Blanche Colton Williams's *A Handbook on Story Writing* appeared in 1917.

<sup>40</sup> In «Prolegomenon to a Generic Study of the Short Story», Charles May quotes John W. Aldridge's assessment (itself an echo of Edward O'Brien) of formulaic short stories as «"assembly line fiction" – all empty technique and no significance» (May, 1996: 462).

<sup>41</sup> In *New Short Story Theories*, Charles May includes an article deeming Chekhov the founding father of the plotless short story, while himself dubbing Chekhov founder of the modern short story. Chekhov leaves

prescient of this debate is worth citing: Cooper, writing in 1909, not only contrasts the sketch with the short story, but also contrasts the short story with the tale. The shifting of terminology over time, however, has complicated this latter distinction. Poe's category of the tale would now fall under the term «short story», while the term «tale» has come to denote a sub-genre different from the form that it previously described. The handbooks tend to accord great importance to plot, and to stress this element in their advice to aspiring writers of magazine fiction. Despite objecting to the use of diagrams to analyse plots, E. A. Cross diagrams various types of plot possible (qtd. in Levy, 1993: 93-94). One of Cross' diagrams, derived from O. Henry's short fiction, proved a successfully applicable model for plot-construction that Cross called the «rocket-design». In contrast, James T. Farrell's preface to his own collected works of short fiction evinces a tangible shift away from plot-centred writing strategies. A lecturer on the short story at the University of New York, Farrell devised the «X-ray method», suggesting that although plot was important, an exceptionally good short story had something else to give the reader. The X-ray method is «an ingeniously simple scheme» that benefits from the author's «borrowing one leaf from the book of the theatre and another from the clinical notes of the doctor» (Farrell: xiii-xxv). As Farrell elaborates, «the author places one character under the X-ray and allows his readers to his thoughts as well as actions» (xiii-xxv)<sup>42</sup>. Farrell suggests not only a growing preoccupation with character-psychology, but by privileging authorial insight into character over any quantifiable rules of plot-construction, he also destabilises the short story's status as a teachable genre<sup>43</sup>.

## Reactions against formalised poetics

Indeed, some critics began to bemoan the formalised, formulaic theories of short story composition, along with the works that resulted from their promulgation. In the *Atlantic Monthly*, Henry Seidel Canby writes the following:

---

behind a short story poetics dispersed throughout his various letters, though he never became as influential as Poe. Some of his letters, however, similarly refer to an economy of means. Chekhov favours brief descriptions, for instance, when trying to capture nature (Chekhov, 1924: 69).

<sup>42</sup> Here is a more complete quotation from Farrell about his X-ray method: «An ingeniously simple scheme which depends for its success upon the author's borrowing one leaf from the book of the theatre and another from the clinical notes of the doctor. Instead of telling a story about a group of characters or about something which happened to someone, the author places one character under the X-ray and allows his readers to his thoughts as well as to his actions» (Farrell, 1945: xii-xxv) (preface, dated 10.08.1937)

<sup>43</sup> Levy notes the rise of «counterhandbooks», which «offered writing advice while claiming that writing could not be taught» (Levy, 1993: 89), but these are outside the scope of the present text.

What impresses me most in the contemporary short story as I find it in American magazines, is its curious sophistication. Its bloom is gone. I can take my texts from any magazine, from the most literary to the least. In the stories selected by all of them I find the resemblances greater than the differences, and the latter seldom amount to more than a greater or less excellence of workmanship and style. (Canby, 1909: 60)

Seidel points toward a staleness in many examples of the form, and a homogeneity about them. Herbert Ellsworth Cory, writing in *Dial*, meanwhile, relates the trends in short fiction to the need for instant gratification: «The very technique of the short story is pathological and titillates our nerves in our pathological moments. The short story is the blood kinsman of the quick-lunch, the vaudeville, and the joyride. It is the supreme art-form of those who believe in the philosophy of quick results». Criticism of the state of short fiction has also taken on subtler yet more scathing forms. Perhaps the most interesting of the handbooks is short story writer Ring Lardner's satirical treatise, in which his sardonic tone and sarcastic observations caricature the task and techniques of the short fiction writer. Lardner toys with the notion of short story writing as a fashionable craft, as is apparent in his appropriation of French words and phrases to reflect the idea of «couleur locale»<sup>44</sup>: a popular trend in early twentieth century writing. Lardner humorously explains that a fledgling short story writer must first consider a «catchy» title for his story, at which point the real work can start. «Then I sit down to a desk or flat table of any kind», he writes, «and lay three or four sheets of paper with as many different colored pencils and look at them, cockeyed a few minutes before making a selection» (Lardner, 1961: 84).<sup>45</sup> Lardner parodies the sort of meticulously ordered writing process that other handbook authors tout seriously<sup>46</sup>. Lardner offers the following tongue-in-cheek survey of the many ways to start a short story:

---

<sup>44</sup> Brander Matthews also relates this concept to short fiction, albeit without using the French term. In the «Prefatory Note» to *The Short-Story: Specimens Illustrating Its Development*, Matthews explains that the stories chosen for the collection «present many contrasting shades of local color» (Matthews, 1907: 3).

<sup>45</sup> In an extreme example of Lardner's facetious tone, he gives his readers a final piece of advice by commenting on the kind of writing surface to use:

In conclusion let me warn my pupils never to write their stories – or, as we professionals call them «yarns» – on used paper. And never to write them on a postcard. And never to send them by telegraph (Morse code...) (Lardner, 1961: 85)

<sup>46</sup> Whether facetiously or earnestly presented, this notion of a proper procedure likely derives from Poe – not only his account of writing «The Raven» in «The Philosophy of Composition», but also his statement emphasizing a story's opening sentence: «If [the author's] very first sentence tend not to the outbringing of [the preconceived] effect, then in his very first step he committed a blunder» (Poe, 1984: 586). Some of the handbooks stress a short story's opening as vital in itself, however, whereas Poe emphasized it only inasmuch as it established the author's chosen effect.

How to begin – or, as we professionals would say, «how to commence» – is the next question. It must be admitted that the method of approach (L'approchement) differs even among first class fictionists. For example, Blasco Ibanez usually starts his stories with Spanish words, Jack Dempsy with an «I» and Charly Peterson with a couple of simple declarative sentences about his leading character. (ibid.: 85)

This last observation is a possible pun on the *captatio benevolentiae*, or capturing of attention at the beginning of a text, stressed in many of the handbooks. Even the German scholar Bonheim adopts this emphasis by advising the comparison of short story openings to those of novels (Bonheim, 1982: 1982). Lardner, anticipating Ernest Hemingway's methods, favours opening a story with dialogue, one of the best ways of beginning *in medias res*<sup>47</sup>. Lardner also satirises the sort of advice given to aspiring short story writers:

Personally, I have found it a good scheme to not even sign my name to the story, and when I get it sealed up in its envelope and stamped and addressed, I take it to some town where I don't live and mail it from there. The editor has no idea who wrote the story, so how can he send it back? He is in a quandary. (Lardner, 1961: 85)

Lardner's underlying flippancy ridicules not only the agenda behind the handbooks, but also the sort of criticism exemplified by Poe's *The Philosophy of Composition* that endeavors to define any proper methodology for fiction writing.

Another reaction against formalised short story poetics – not sarcastic like Lardner's but voiced again as advice for beginning writers – comes from Eudora Welty in a two-part essay published in the *Atlantic Monthly*: «The Reading and Writing of Short Stories». From the outset of her article, Welty expresses her disdain for the idea that short story writing can be taught, or any instructive rules of composition derived:

I feel like saying as a friend, to beginning writers, don't be unduly worried by the analyses of stories you may see in some textbooks or critical articles. They are brilliant, no doubt useful to their own ends, but should not be alarming, for in a practical sense they just do not bear in a practical way of writing. (Welty, 1949: 55)

Note that Welty does not negate literary criticism or analysis – a stance that would be «smug»and «ignorant», to use her own terms (ibid.: 55). Instead, Welty rightly draws a distinction between analysing a story for the sake of critical interpretation, and doing

---

<sup>47</sup> The technique of starting a text *in medias res* is of particular importance in post-World War Two German short story poetics. In «*Die Deutsche Kurzgeschichte der Jahrhundertmitte*», Ruth Lorbe states that both the beginning and the ending have disappeared from the modern short story, especially when compared with the nineteenth century Novella. This lack of a conventional beginning is mentioned by Walter Höllerer in «*Die Kurze Form der Prosa*» (Höllerer, 1962: 233), and Hans Bender in «*Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*» (Bender, 1962: 206). These texts are considered by German *Kurzgeschichte* criticism to be the culminating diptych of the decade of high-quality German short story theory.

so for instructive purposes that would regulate the creative process. Indeed, Welty identifies the analytical impulse as opposite to the imaginative faculty of writing:

The mind in writing a story is in the throes of imagination, and it is not in the calculations of analysis. There is a great divide in the workings of the mind, shedding its energies in two directions: it creates in imagination, and it tears down in analysis. The two ways of working have a great way of worrying the life out of each other. But why can't they both go their way in peace? (ibid.: 55)

Composition and criticism thus constitute wholly separate and potentially irreconcilable projects for Welty. In their 1943 *Understanding Fiction*, Cleanth Brooks and Robert Penn Warren similarly deny the practical applicability of rules to the writing process: «if one learns anything about fiction... it is that there is no single or special technique or formula for writing good fiction» (qtd. in Levy, 1993: 77)<sup>48</sup>.

In spite of such opposition to formalised and prescriptive theories of composition, writing courses continue to be offered to students, as are creative writing courses on the short story. One particular creative writing textbook gained popularity in the 1970s: *Writing in General and the Short Story in Particular* by former *Esquire* editor Rust Hills. In a fascinating introduction, Hills contemplates whether one can justifiably write a book on *how* to write – and particularly how to write short stories:

there's all those writing courses out there, at the colleges and universities; and the young poet English teachers and the writers-in-residence they aren't trying to teach «boy meets girl» and «know your market». They are trying to write short story masterpieces. (Hills, 1979: ix)

Hills observes among the creative writing instructors of his time an active focus on actual writing, rather than the promulgation of guidelines for story composition – a perception coherent with Welty's argument. Levy would later reflect on what the early short story handbooks signify for the present literary and academic climate:

During our own era, in which the creative writing graduate program is enjoying unprecedented growth and «short story publication appears to have become one of the missions of American higher education», the story handbooks provide a vital link in understanding how the symbiotic relationship between academia and the short story evolved, and how the pedagogy of the short story became intertwined with the practice. (Levy, 1993: 78)

---

<sup>48</sup> The forcefulness with which these critics contest the formalized poetics of short story composition, however, hints at the extent to which the poetics had become entrenched in the American literary consciousness. As Levy conjectures, «Perhaps the best indicator of the success of the ideology of [the short story's] accessibility is the depth and nature of the counter response that it has generated» (Levy, 1993: 48).

Levy not only contextualises earlier short story theory historically, but also in enlightening relation to current concepts of the genre. As shown throughout this chapter, a primarily critical project of genre identification and development (initiated by Poe and furthered by Matthews) gave way, via the increasing American commercialisation of literary craft in early twentieth century, to a trend of prescriptive writing theories, before the formal construct of short story poetics itself would seriously come to be questioned.

When the study of short story theory was revived in the nineteen-sixties and seventies, especially through the work of Charles May and Susan Lohafer, it became clear that Poe's statements, filtered through Matthews, had generated a paradigm that critical scholarship would only seldom escape. When critics define the short story, they often do so via analogy with poetry or in contrast to the novel. Thus, even though the handbooks have been largely forgotten, their lingering impact still infuses the critical genre hierarchy and methods of analysis. One facet of the formalist approach, however, has gradually disappeared: namely, the comparison of the short story with other forms of shorter fiction – precisely the strategy that Matthews contributed when he adopted Poe's premises. This method has subsided because, as the label «short story» has come to be used, it interchangeably applies either to a specific genre, or as a general term for short works of fiction. The disappearance of the comparative strategy may also have to do with the charges that Matthews paved the way for the oft-derided handbooks. Over time, criticism recalling the early twentieth century has decreased, while Poe's reputation as short story theorist and founding father has concomitantly been foregrounded to the detriment of Matthews. Thus, in a twist of irony, the one scholar who is arguably most responsible for elevating Poe to canonical status in the realm of short story theory – who may even be credited with resurrecting Poe's ideas – has been effectively eclipsed by Poe himself.

## Works Consulted

- ALBRIGHT, Evelyn May (1907). *The Short-story, Its Principles and Structure*. New York: Macmillan.
- ALLEN, Walter Ernest (1981). *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press.
- BALDWIN, Dean (1993). «The Tardy Evolution of the British Short Story». *Studies in Short Fiction* 30, 23.
- BENDER, Hans (1962). «Ortsbestimmung der Kurzgeschichte». *Akzente, Zeitschrift für Dichtung* Heft III, 206.
- BONHEIM, H (1982). *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge: CUP.
- CANBY, Henry Seidel (1909). «Edgar Allan Poe». In *The Short Story in English*. New York: Henry Holt and Company, 227-245.
- (1915). «Free Fiction». *Atlantic Monthly* CXVI, 60- 68.

- (1901). «On the Short Story». *Dial* 31, 271-73.
- CARLSON, Eric W., ed. (1967). *Introduction to Poe: A Thematic Reader*. Glenview: Scott Foreman and Co.
- CHEKHOV, Anton (1924). *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*. Ed. Louis S. Friedland. New York.
- COCHRANE, James (2000). «Preface». In *The Penguin Book of American Short Stories*. London: Penguin, 7-8.
- CURRENT-GARCIA, Eugene (1985). «Poe's Short Fiction». In *The American Short Story Before 1850*. Boston: G. K. Hall & Company, 59-83.
- and Patrick R. Walton (1961). *What is the Short Story? Case Studies in the Development of a Literary Form*. Chicago: Scott, Foresman.
- ESENWEIN, J. Berg (1909). *Writing the Short Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of the Modern Short Story*. New York: Hinds, Noble & Eldredge,
- FARRELL, James T (1945). *The Short Stories of James T. Farrell*. New York.
- GELFANT, Blanche, H. and Lawrence Graver, eds.(2000). *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. New York: Columbia UP.
- GOULART, Rosa Maria (2003). «O conto: da literatura à teoria literária». *forma breve* 1, 9-16.
- HILLS, L. Rust (1979). *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. New York: Houghton Mifflin.
- HÖLLERER, Walter (1962). «Die Kurze Form der Prosa». *Akzente, Zeitschrift für Dichtung*. Heft III, 233.
- KUIPERS (1970). *Zeitlose Zeit*. Groningen.
- LARDNER, Ring (1961). «Preface to How to Write Short Stories». *What is the Short Story? Case Studies in the Development of a Literary Form*. Ed. Eugene Current-Garcia and Patrick R. Walton, 83-85.
- LAWRENCE, James Cooper (1976). «A Theory of the Short Story». *Short Story Theories*. Ed. Charles May. Athens: Ohio UP, 60-71.
- LEVY, Andrew (1993). *The Culture and Commerce of the American Short Story*. Cambridge: Cambridge UP.
- LORBE, Ruth (1957). «Die Deutsche Kurzgeschichte der Jahrhundertmitte». *Der Deutschunterricht*. Heft I, 37.
- LUBBERS, Klaus (1977). *Tyologie der Short Story*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MATTHEWS, Brander (1901). *The Philosophy of the Short Story*. New York: Longmans, Green and Co.
- (1907). *The Short Story: Specimens Illustrating its Development*. New York: American Book Company.
- MAY, Charles (1995). *The Reality of Artifice*. New York: Twayne Publishers.
- (1996). «Prolegomenon to Generic Study of the Short Story». *Studies in Short Fiction* 33, 461.
- (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP.
- PATTEE, Fred Lewis (1923). *The Development of the American Short Story: An Historical Survey*. New York and London: Harper and Brothers Publishers.

- POE, Edgar Allen (1984). *Rev. of Twice-Told Tales, by Nathaniel Hawthorne. 1842, 1847*. New York: Literary Classics of the United States, Inc., 568-588.
- (2004). *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Vol I. Kessinger Publishing Company.
- (1984). «The Philosophy of Composition». In *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, Inc., 13-25.
- (2005). «The Poetic Principle». In *The Works of the late E.A. Poe*, Vol. III, 1850, 1-20. 10 October, 2005 < <http://www.eapoe.org/works/essays/poetprinciple.htm>>
- ROHRBERGER, Mary (1966). *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. The Hague, Paris: Mouton & Co.
- SOKOLOWSKI, P.J. (1979). *Voices and Visions, Narrators and their Point of View in the Short Story in France and in the United States, 1830-1850*. (Diss. Indiana U).
- URGO, Joseph (1998). «Capitalism, Nationalism and the American Short Story». *Studies in Short Fiction* 35, 339.
- WEBER, Alfred (1971). «Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte, Vorbemerkungen zu einer Historischen Poetik der Short Story». *Studien und Materialien zur Short Story*. Ed. Paul Goetsch. Frankfurt am Main, Berlin: München.
- WELTY, Eudora (1949). «The Reading and Writing of Short Stories». *Atlantic Monthly*. CLXXIII, 54-57.

Resumo: A teoria acerca da short story tem vindo a ser, na literatura ocidental, influenciada por dois textos críticos de E.A.Poe, embora o fundador da poética do conto nunca tenha utilizado a designação genológica *short story*. O presente artigo pretende ser uma análise aprofundada das teorias de E.A.Poe, tal como foram remodeladas por Brander Mathews.

Abstract: In the western tradition, Short story poetics has been thoroughly influenced by two critical articles written by E.A. Poe even though the universally acclaimed founding father of the genre never used the term short story. This article brings an in depth analysis of Poe's theories and of how they have been re- shaped by subsequent theoreticians, especially Matthews, in the first decades of twentieth century.



# O quotidiano brasileiro na crónica contemporânea: João Ubaldo Ribeiro e Alcione Araújo

Lola Geraldés Xavier

Escola Superior de Educação de Coimbra

Palavras-Chave: crónica brasileira contemporânea; *Você me Mata, Mãe Gentil, Urgente é a Vida*.

Keywords: Brazilian contemporary chronicle; *Você me Mata, Mãe Gentil, Urgente é a Vida*.

## Introdução

A carta de Pêro Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel é considerada, por muitos, como o primeiro momento da crónica brasileira, e, por consequência, da Literatura Brasileira. A crónica contemporânea, porém, está algo distante desse momento histórico-literário, mostrando-se, numa primeira fase, condicionada a um contexto específico, direccionada a um determinado público, circunscrita a um espaço limitado de página de jornal. De facto, a crónica actual brasileira teve o seu ponto de viragem com Paulo Barreto (1881-1921)<sup>1</sup>, que finalmente começou a sair da redacção do jornal para vivenciar as experiências que descrevia.

Abundam na crónica jornalística do Brasil vários nomes da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes. Iremos abordar aqui dois escritores brasileiros contemporâneos, João Ubaldo Ribeiro e Alcione Araújo, que se têm dedicado a este género. Apenas o primeiro tem obra publicada em Portugal. Apesar de João Ubaldo Ribeiro ser, sobretudo, conhecido pelos seus romances, pelo menos em Portugal, já tem vários livros de crónicas, no entanto, optámos por escolher o último, publicado em 2004. É também de 2004 o livro de crónicas de Alcione Araújo, que abor-

---

<sup>1</sup> Paulo Barreto usava sobretudo o pseudónimo João do Rio.

daremos. Escritor multifacetado, Alcione Araújo iniciou-se há pouco na escrita da crônica<sup>2</sup>, mas com sucessos demonstrados.

Veremos que o empenhamento do cronista é semelhante nos dois casos aqui focados, porém a forma de abordagem das temáticas nacionais e o estilo evidenciarão a peculiaridade de cada um dos escritores escolhidos.

## 1. João Ubaldo Ribeiro e *Você me Mata, Mãe Gentil*

Nós vivemos num ambiente de lassitude moral que se estende a todas as camadas da sociedade.

João Ubaldo Ribeiro, *Veja*, 18/5/2005, 14.

João Ubaldo Ribeiro, romancista, cronista, jornalista e tradutor, nasceu em 1941, na ilha de Itaparica, Bahia. É licenciado em Direito e pós-graduado em Administração Pública pela Universidade da Bahia; tendo fixado, logo após, residência temporária nos Estados Unidos, onde tirou o Master of Science em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade da Califórnia. O conhecimento sobre a ciência política, bem como a preocupação pela política brasileira está bem patente no seu livro: *Política: quem manda, por que manda, como manda* (1981). Viveu também na Alemanha, e a partir do início da década de 80, em Portugal, onde passou um ano.

Iniciou-se no Jornalismo aos 17 anos e tem já uma longa experiência como cronista. É membro da Academia Brasileira de Letras desde 1993. O seu primeiro livro intitula-se *Setembro não tem Fim*, e foi publicado em 1968<sup>3</sup>. O segundo romance, que marca o início da sua aceitação literária, foi *Sargento Getúlio*, de 1971. Desde aí até

---

<sup>2</sup> Como escreve Alcione Araújo: «Quando me convidaram, cerca de cinco anos atrás, não escrevera uma única crônica na vida, embora fosse interessado leitor de outros cronistas, alguns deles meus amigos, como Fernando Sabino, Luiz Fernando Veríssimo, Antônio Torres, Zuenir Ventura e o próprio Ubaldo. A primeira crônica da vida foi escrita já com uma relação profissional com o jornal. Não havia então, como agora não há, nenhuma necessidade financeira, nem a de me tornar mais conhecido, como argumentaram alguns amigos a quem consultei antes de decidir aceitar. E a minha dúvida era exatamente quanto à obrigação, inadiável e incontornável, de escrever todas as semanas. Já escrevera telenovela e sei o que é entregar um capítulo todos os dias. Decidi aceitar ainda temeroso. No entanto, foi uma revelação! Fui descobrindo aos poucos o grande prazer que é escrever crônicas – o que os amigos cronistas já me haviam antecipado» (resposta que gentilmente nos foi enviada por e-mail, 6/10/2005).

<sup>3</sup> Da sua obra, estão publicados em Portugal os seguintes livros: *Viva o Povo Brasileiro*, *O Feitiço da Ilha do Pavão*, *A Casa dos Budas Ditosos*, *Miséria e Grandeza do Amor de Benedita*, *Já podeis da Pátria Filhos (e outras Histórias)* – todas pela Editora Dom Quixote. Está ainda publicado *O Sorriso do Lagarto*, pela Caminho.

hoje, já produziu 15 obras, traduzidas em diversos países. O livro *Viva o Povo Brasileiro* é uma espécie de marco na sua carreira. Considerado um clássico da literatura brasileira, já foi galardoado com os prémios Jabuti (1984) e Golfinho de Ouro (1984).

Já recebeu, de facto, vários prémios, de que se destacam o Prémio Golfinho de Ouro, do Estado do Rio de Janeiro, conferido, em 1971, ao seu romance *Sargento Getúlio*; dois prémios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 1971 e 1984, respectivamente para o Melhor Autor e Melhor Romance do Ano e o Prémio Anna Segher, em 1996 (Alemanha).

Escreveu vários romances de que destacamos, como já referimos, *Sargento Getúlio* (1971), *Viva o Povo Brasileiro* (1984); *O Sorriso do Lagarto* (1989); *O Feitiço da Ilha do Pavão* (1997); *A Casa dos Budas Ditosos* (1999); *Miséria e Grandeza do Amor de Benedita* (2000) e *Diário do Farol* (2002). Destacamos ainda, no conto, a publicação de *Já Podeis da Pátria Filhos* (1981). No que directamente diz respeito às crónicas, são já vários os volumes publicados, nomeadamente, *Sempre aos Domingos* (1988); *Um Brasileiro em Berlim* (1995); *Arte e Ciência de Roubar Galinha* (1998); *O Conselheiro Come* (2000).

Actualmente, escreve crónicas semanalmente para *O Globo* e *Estado de São Paulo*. Assim, escrever crónicas, para João Ubaldo Ribeiro, há muito que é uma rotina, a ponto de o próprio dizer:

Eu gosto de fazer crónicas, principalmente depois que cheguei a desfrutar da liberdade que hoje tenho, falando o que quero e como quero, sem que ninguém interfira. É bom, mas por outro lado cansa. Escrevo crónicas desde os 18 anos, é crónica demais, tenho a impressão de que se alguém procurar com afinco, encontrará duas ou três praticamente iguais<sup>4</sup>.

Na verdade assim é, não só porque o número de crónicas produzido pelo autor é vasto, mas porque os temas se centram na avaliação da vivência do povo brasileiro. Deste modo, por exemplo, o livro de crónicas *Arte e Ciência de Roubar Galinha*, que reúne crónicas de 1981 a 1987, centra-se no universo que o escritor tão bem conhece: Itaparica. *O Conselheiro Come*, por sua vez, reúne crónicas da década de 90, com o autor de regresso ao Rio de Janeiro, tentando apreender o dia-a-dia carioca.

Parece-nos que *Você me Mata, Mãe Gentil* evidencia um cansaço temático que antes não se verificava. Neste livro os temas tornaram-se mais repetitivos e previsíveis, o estilo tornou-se mais acentuadamente coloquial e sarcástico. O olhar sobre a realidade brasileira, apesar de semelhante, destoa pela descrença que o autor, pelos «longos anos de experiência acumulada», coloca na melhoria das condições de vida do povo brasileiro.

---

<sup>4</sup> JL, 24/3/1999 a 6/4/1999, 10.

Começámos, de forma politicamente incorrecta, pelos aspectos negativos das crónicas deste último livro, porém, é indiscutível o seu valor, não só como meio de «formar opiniões», mas também pelo modo como se tenta despertar o leitor para o estado da nação.

Assim, *Você me Mata, Mãe Gentil* é a reunião de 56 crónicas publicadas no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, entre 10/1/1999 e 25/4/2004, editadas com a chancela da Nova Fronteira. Num estilo claro, de natureza interpretativa da vivência do quotidiano do brasileiro, sobretudo do carioca, João Ubaldo Ribeiro capta a atenção do leitor quer pelos temas abordados quer pelo estilo utilizado. Apesar do tom de improvisado e do estilo escorreito que por vezes marcam as suas crónicas, é indiscutível a cultura/saber que se vislumbra por detrás dos seus textos, pois só assim se consegue abordar o trágico de forma irónica. De facto, a ironia, marca das suas crónicas, tem vindo a acentuar-se ao longo dos anos, chegando, não raras vezes, a transformar-se em desencanto e sarcasmo. O gosto pela sua pátria fá-lo expor o inconformismo em relação aos vícios de um país que é dos mais ricos e paradoxalmente dos menos desenvolvidos. Neste livro, o autor analisa, pois, o estado do país, num tom freudiano, na sua relação de amor/ódio com a mátria.

O espaço privilegiado destas crónicas é o Leblon<sup>5</sup>, onde mora o escritor. É a partir daí que ele observa atentamente, muitas vezes através da leitura dos jornais, a sociedade que o rodeia. É uma sociedade que ele vem denunciando há décadas e pela qual, apesar da sua ternura pelo Brasil e seus compatriotas, não pode deixar de mostrar desencanto e frustração de esperança, que ainda assim vai sendo renovada, para logo depois abortar. É o exemplo do presidente Lula e do seu governo, um dos alvos privilegiados do autor, nos últimos tempos em crónicas como: «O governo Lula num boteco do Leblon»; «Esse governo de Lula» e «Democracias modernas ou ditaduras mesmo?».

Deste desencanto realista pelo estado do país e da sua luta em denunciar a realidade brasileira, se compreende o título do livro, *Você me Mata, Mãe Gentil*, que é o título da terceira crónica publicada em 31/1/1999. Trata-se de uma crónica em que se enfatiza o sucesso do *melting pot* brasileiro, de forma hiperbólica: «os povos só se misturam aqui» (Ribeiro, 2004: 25). Realmente, João Ubaldo Ribeiro parece defender incontestavelmente esta postura, afirmando:

somos um país de mestiços. O único país onde há mestiçagem (...) As culturas acabam integradas, até os japoneses. Nisto o Brasil é o país mais adiantado do mundo, a nível da humanidade (...) e nós estamos fazendo tudo para perder isso<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Bairro da zona sul do Rio de Janeiro, onde habitam vários intelectuais e uma classe média-alta.

<sup>6</sup> Declarações do autor na XII Bienal do Livro, Rio de Janeiro, 15/5/2005.

Histórica e geograficamente estas afirmações compreendem-se. Parece-nos que o universo de referência do autor é sobretudo a Bahia e o início da construção da brasilidade, nas suas várias miscigenações, como podemos constatar em *Viva o Povo Brasileiro*. Porém, se analisarmos bem a (actual) sociedade brasileira veremos que a miscigenação não é, por exemplo, bem acolhida nas classes mais favorecidas. É claro que estas estão em minoria, até porque, como sabemos a riqueza está muito mal dividida no Brasil: «Você tão rica, tão fértil, tão amena, tão bem dotada em tudo e sua prole no estado que se vê por aí» e «Você sempre foi assim, sempre desprezou seus filhos pobres e favoreceu os ricos» («Você me mata, mãe gentil», 26). Neste texto, o autor sintetiza os males que assolam o país e que serão explanados nas restantes crônicas: «Quando será o dia em que não teremos de conviver com a miséria, a iniquidade, a injustiça, a desfaçatez dos poderosos, a insegurança, a falta de esperança?» (ibid.: 28).

A par destes temas, o autor aborda ainda o problema do desemprego; o privilégio dos deputados *versus* a miséria da população em geral; o nepotismo; os vícios da democracia; o distanciamento e a incompetência do Governo.

O país encontra-se, assim, segundo o autor, «em direcção à bestialidade», em «guerra civil» (ibid.: 69), sobretudo o Rio de Janeiro, em que «Ninguém mais nota que vive como se estivesse em guerra, que a cidade se tornou uma selva feroz» («Ainda não chega», 220). Esta guerra civil é caracterizada pelo medo, pelas violações, pela incompetência, pela inépcia e corrupção da polícia e pelos assaltos. Porém, o carioca consegue viver neste clima de insegurança generalizada, tomando providências. Aqui o autor enumera-as, de forma que podem ser vistas como um «manual de sobrevivência» do habitante/visitante do Rio de Janeiro. Vejamos, pois, quais são as providências sugeridas:

Esvaziar a carteira, deixando no bolso o suficiente para que o ladrão não se aborreça e, estressado como o governo diz que andam nossos bandidos, nos dê um tiro (...). Pegar a cópia xerox da carteira de identidade para mostrar ao PM (...). Que mais? O relógio bom, que o pai tirou do pulso e deu à gente quando a gente se formou ou fez 21 anos, nem pensar. O paraguaiano comprado no camelô, que tem até uma certa estampa, serve perfeitamente. Cueca limpa. Não ficaria bem, se o ladrão resolvesse levar nossas roupas e a cueca estivesse em mau estado de apresentação, que é que ele iria pensar de nós? (...) que ela [a mulher da gente] não fique tão bonita, se desleixe um pouco, pois, afinal, crescem as notícias sobre estupradores em todos os bairros. E mais: nada de cartão de crédito, nada de cartão de banco, planos para encomendar um carro blindado no próximo ano, número dos telefones de onde vamos estar para os que ficam em casa («Ainda não chega?», 220-221).

Esta ideia de medo é acentuada em várias intervenções públicas do escritor, como na XII Bienal do Livro, no Rio de Janeiro, deste ano de 2005: «Nós vivemos com medo.

Com medo de sair à rua, com medo de ficar sem medo (...) quando vamos para um país onde não é preciso ter medo, achamos aquilo estranho!»<sup>7</sup>.

O autor aborda ainda a identidade do seu povo, nas crónicas «Complexo» e «A realidade brasileira», definindo o brasileiro como tendo complexo de inferioridade, por ser «um povo atrasado, ignorante e praticante de péssimos costumes» (Ribeiro, 2004: 94), onde «ninguém obedece à lei, ninguém faz nada direito!» (ibid.: 97), apesar da insistência de alguns ao defini-lo como cortês, alegre, hospitaleiro e despido de preconceitos. Esse complexo de inferioridade invalida que o Brasileiro dê valor às coisas de boa qualidade que também se produzem no país, como cosméticos, electrodomésticos, comunicações, etc. e, inclusive, contribui para que menospreze a língua portuguesa, pois o «inglês soa melhor» (ibid.: 58). De facto, o brasileiro tem por modelo os Estados Unidos da América, ao nível comportamental e linguístico. João Ubaldo Ribeiro também não deixa de estar indiferente à guerra no Iraque e ao papel que os Estados Unidos desempenham aí, pois, como refere: «Os Estados Unidos não se acostumaram direito a ser os donos do mundo, tem sido fácil demais» (ibid.: 214). Assim, os brasileiros «morrem de vontade de ser americanos» (ibid.: 215). Daqui também que João Ubaldo Ribeiro chame a atenção, na crónica «Escrevendo muderno» (ibid.: 116-119), para o desleixo que é dado à língua portuguesa. Esta é uma crónica de suprema ironia, na medida em que aglomera em si vários erros de português praticados pelos brasileiros. Consequentemente, enfatiza-se o abuso de adjectivos como «maravilhoso» e «super»<sup>8</sup>, o uso de expressões inglesas e o uso incorrecto da terceira pessoa do plural do verbo «Haver». Esta é, de facto, uma crónica muito bem conseguida pela forma irónica como o escritor tenta registar a oralidade dos seus conterrâneos na pobreza vocabular, nos erros ortográficos, na falta de concordâncias, caricaturando a ignorância:

eu diria mesmo de que essa lei é fruta de falta de ter o que fazer, porque, se não pudemos nos livrarmos de tantas mazelas herdadas da colonização portuguesa, pudemos pelo menos nos livrar de uma língua que nos isola do mundo e atrapalha a nossa ascensão como povo (ibid.: 119).

O Rio de Janeiro mostra-se, assim, caótico, um mundo às avessas. A crónica «Dois pequenos pensamentos» (ibid.: 128-131) evidencia este aspecto ao se centrar sobre a cidade com os seus morros, «na maioria habitados por favelados» (ibid.:130), que usam esquemas para conseguir energia eléctrica de graça (os chamados «gatos»), enquanto os ricos e a classe média sofrem as consequências dos apagões:

<sup>7</sup> Painel «Crónica do dia-a-dia», XII Bienal do Livro, Rio de Janeiro, 15/5/2005.

<sup>8</sup> Veja-se os exemplos: «o brasileiro, ele é um povo superalegre, superbom, supercordial, um povo efectivamente maravilhoso» (Ribeiro, 2004: 119).

O resultado é que cada vez mais, a cidade dos não-favelados fica às escuras (...). Embaixo encurralados no escuro (...) os ricos e a classe média, com medo de tudo. Em cima, os excluídos, desfrutando de algo que sempre lhe foi negado pela situação econômica. Fomos nós, colectivamente, que construímos esse cenário de tão pouca gente com muito e tanta gente com pouco. É o resultado de séculos de negligência, arrogância, corrupção, incompetência e imprevidência. Agora quem pode pagar não tem, quem não pode tem (ibid.: 131).

Esta corrupção é, por vezes, na sociedade brasileira, tida como herança portuguesa e o próprio João Ubaldo Ribeiro refere-se a este aspecto numa entrevista à revista *Veja*: «O domínio dos portugueses ocorreu de uma maneira desordenada, desregulada, importando caoticamente a burocracia lusitana, com a corrupção que essa burocracia gera» (*Veja*, 18/5/2005, 14). Porém, é o mesmo João Ubaldo Ribeiro que na crônica «A dedada num boteco do Leblon» (publicada n' *O Globo* a 1/4/2001), toda construída em diálogo entre duas personagens anónimas, e referindo-se à tragédia da queda da ponte de Entre-os-Rios, compara as consequências políticas deste incidente com a morte de 11 trabalhadores numa plataforma da Petrobras, no Brasil:

Até Portugal que é um país pequenininho e que neguinho aqui vive gozando, está dando o exemplo (...) Caiu uma ponte (...) O ministro da Infra-estrutura, com a cara passada de vergonha, foi à TV e anunciou que estava renunciando ao cargo, teve dignidade, fez um haraquiri político! E aqui, você viu alguém nem pensar em renunciar ou se demitir? (112-113).

Esta ideia é reiterada na penúltima crônica do livro, «E onde fica a incompetência?» (Ribeiro, 2004: 250-253). João Ubaldo Ribeiro retoma o problema da pobreza e da incoerência entre a vastidão e a riqueza do país com a equivalente pobreza e a consequente violência que daí advém. Para muitos, como refere o autor, a culpa recai na colonização portuguesa: «Desde pequeno, ouço como teria sido tão melhor se houvésemos sido colonizados pelos holandeses, pelos ingleses, pelos franceses e assim por diante» (ibid.: 250). Porém, para o cronista tal não passa de uma «discussão abestalhada», pois a pobreza, a violência, o tráfico de drogas devem-se à incompetência administrativa e política do governo brasileiro, ainda que ironicamente o autor, para mostrar a opinião geral da população, refira em algumas crônicas<sup>9</sup> que «deve ser culpa da imprensa, como aliás, quase tudo, se se for ver bem» (ibid.: 170) e a «imprensa é culpada de tudo o que acontece de ruim» (ibid.: 246). Responsabilizar a imprensa pela abordagem da realidade e denuncia de escândalos é o que caracteriza os políticos brasileiros, sobretudo, para se defenderem do indefensável, assim «fechar os jornais e abolir os noticiários resolveria tudo» (ibid.: 167), sugere irónico o autor.

---

<sup>9</sup> Como em «Entrevista sincera de um político»; «É possível mesmo?»; e «Eu sou leal».

## 2. Alcione Araújo e *Urgente é a Vida*

O poder é provisório, o sucesso é temporário e a vida é precária.

Alcione Araújo, *Urgente é a Vida*, 210

Alcione Araújo, nasceu em 1950, em Minas Gerais, é romancista, dramaturgo, argumentista de cinema e televisão, cronista, ensaísta, conferencista. Ex-professor universitário com pós-graduação em Filosofia, escreveu o romance *Nem Mesmo Todo o Oceano* (Editora Record, 1998), finalista do Prémio Jabuti, em 1999. Escreveu peças teatrais, entre as quais *Vagas para Moças de Fino Trato*, *A Caravana da Ilusão*, *Doce Deleite* e *Muitos Anos de Vida*, peça distinguida com o Prémio Molière de Melhor Autor (1984). A sua obra teatral está publicada em três volumes, *Teatro de Alcione Araújo: Simulações do Naufrágio*, pela Editora Civilização Brasileira. Escreveu argumentos cinematográficos de longa-metragem, entre os quais *Nunca Fomos Tão Felizes* (Prémio de Melhor Roteiro nos festivais de Gramado e Brasília) e *Policarpo Herói do Brasil*.

A nossa atenção debruçar-se-á, aqui, no seu último livro, *Urgente é a Vida*<sup>10</sup> (Araújo, 2004), que acaba de ganhar o Prémio Jabuti 2005, na categoria de «conto e crónica». Trata-se do primeiro livro de crónicas, composto por 65 crónicas, resultado das 156 escritas entre 2001 e 2003 e publicadas semanalmente no Jornal *Estado de Minas*. Para além das crónicas semanais que escreve para este diário, é também cronista da revista trimestral *Cidadania Viva*.

As crónicas de Alcione Araújo destacam-se das de João Ubaldo pelos temas universais que abordam, sem esquecer o ambiente nacional que rodeia o escritor. As suas crónicas centram-se em duas temáticas privilegiadas: o amor e o tempo. No geral, o tempo é visto como um sinuoso caminho (Araújo, 2004: 83). Na crónica «Tempo, tempo, tempo» (ibid.: 111-113), este é visto como «embora impalpável, embora invisível, embora incomensurável senão por convenção, é a dimensão mais importante, mais essencial, de todas as dimensões do homem» (ibid.: 111-112). É com a consciência de que «a eternidade não existe» (ibid.: 112), que o escritor apela à urgência da vida, pois como escreve mais adiante: «Se o tempo é finito, há que ser seletivo e urgente» (ibid.: 246), uma vez que há apenas dois «momentos fundamentais da vida: nascimento e morte. Entre os dois se oferece o tempo de ser feliz» (ibid.: 246).

Esta felicidade, parece dizer-nos Alcione Araújo, está sobretudo no amor, pois «somos seres temporais e misteriosos, envolvidos por duas criações fundamentais da nossa própria cultura, o tempo e o amor» (ibid.: 121). Assim, são várias as crónicas em

---

<sup>10</sup> O autor esteve em Portugal, em Março passado, tendo apresentado este seu livro de crónicas em Lisboa, Coimbra e Porto.

que se tenta dar uma definição de amor: «O amor é o que há de essencial, mas exige demais, entranha-se pele adentro, osso adentro, alma adentro, sacode, balança, estremece, não deixa nada no lugar. É uma embriaguez» (ibid.: 33). Na crônica «O amor começa» (ibid.: 39-42), dá-se uma perspectiva abrangente sobre o amor, nos seus sinais, manifestações e consequências, concluindo-se: «eis a ironia: o que mais se busca é o que menos se conhece. Nunca se saberá se encontrou. Será mesmo este? Não será o seguinte? Ou o anterior? (...) Nada na vida é seguro, eterno, definitivo. Nem a vida o é, por que o amor seria?» (ibid.: 42). No entanto, a perspectiva do cronista é otimista, na forma como encerra a crônica: «O amor acaba, lembra o querido Paulinho Mendes Campos. O amor também começa, lembro-lhe eu» (ibid.: 42).

Este optimismo continua ao longo do livro, num incitar ao amor. Na crônica «Por quem as mulheres se enfeitam» (ibid.: 51-53), o autor escreve: «Amar não arranca pedaço. Ao contrário, recompõe corações dilacerados» (ibid.: 53). Esta ideia é desenvolvida na crônica «Predadores da alma» (ibid.: 77-80), em que o autor sintetiza o que até então tinha dito sobre o amor: «Os que amam tornam-se generosos. O amor expulsa a mesquinha, o egoísmo. Neles sobra o que, em geral, nos falta. E não é apenas o seu olhar que brilha. O ser que ama irradia luz» (ibid.: 77). O olhar de Alcione Araújo não é, porém, condescendente em relação aos seus pares e através de uma personagem feminina, nesta crônica, deixa transparecer essa diferença secularmente repetida: «na verdade, eu não estou procurando homem. Acho que não passam de predadores de alma e caçadores de corpos. Mas vocês nascem assim. Estou aqui para ver se ele me acha» (ibid.: 80). O escritor tem, todavia, consciência de que o amor se adapta à sociedade contemporânea, assim, na crônica «O fim do amor romântico» (ibid.: 175-178), continua a explicar sobre os dois sexos: «Homens são homens nada mais do que homens. E as mulheres nada mais do que mulheres. São seres humanos. Erráticos, contraditórios, frágeis, medrosos, presunçosos e mortais» (ibid.: 176), que se deixam enredar pelo simulacro e jogo teatral da sedução. Assim, com a autonomia económica e a emancipação da mulher, há uma separação mais nítida entre amor e relacionamento, apresentados como «mutuamente excludentes» (ibid.: 177), porque o primeiro é pura subjectividade e não passa pela razão, ao contrário do segundo. No entanto, parece uma incoerência, na medida em que no relacionamento sem amor a ruptura é inevitável, bem como é inevitável «o desenlace do casal que se ama, mas não aprendeu a conviver» (ibid.: 178). Podemos, pois, questionar a razão de tantas interrogações sobre o amor. A resposta é dada em «O ágape da alcoviteira» (ibid.: 191-194): «Como tem sido difícil amar» (ibid.: 191) e apesar da «oferta sexual transbordando», «andamos desamados» (ibid.: 192).

Mas o amor tratado no livro não é apenas o amor bem sucedido entre um homem e uma mulher. É também a paixão, o amor não correspondido, o amor escondido. É ainda o amor maternal/filial, também abordado em «A mãe e o seu filho» (ibid.: 55-58)

e sintetizado com lirismo na frase emotiva do filho: «Se eu morrer e nascer de novo, mãe, quero nascer na sua barriga» (ibid.: 58).

A temática abordada é, porém, extensa, evidenciando problemas não só filosóficos como pragmáticos. É o caso da referência a autores dos vários cantos das artes, da literatura, à filosofia, à música e à pintura: Homero, Dante, Camões, Pirandello, Borges; Foucault, Sartre, Lacan; Vivaldi, Paganini; Renoir e Miró, só para citar alguns. A sua admiração, por exemplo, pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, é visível logo na segunda crônica do livro. Por sua vez, a música é «pura forma que emociona (...) acontece mesmo é dentro de cada um de nós, lá onde somos vulneráveis, indefesos e humanos» (ibid.: 61). Porém, «a arte, a fé e o pensamento são economicamente inviáveis» (ibid.: 71), ainda que proporcionem ao sujeito experiências várias:

A arte – especialmente as narrativas dramáticas – é uma forma de adquirir vivências do que não se viveu. Permite que se experimente o sabor sutil de ser herói, salvador, santo, ladrão, conquistador, assaltante, miserável e milionário, amar e ser amado, sem sair da moldura de uma vida pobre e medíocre. Daí o seu fascínio (ibid.: 98).

Esta ideia é ainda repetida, por exemplo, numa entrevista que o escritor dará:

A arte te possibilita adquirir vivências que você não viveu. (...) todas as pessoas procuram as histórias para enriquecer sua experiência de vida e para ver como vive o outro. A história também revela a alteridade – que é como eu encontro o outro em mim, como eu acolho o outro em mim. E com isso eu me enriqueço, na minha vida, com a experiência do outro. Não do acontecimento, da ação; mas da personagem. É por isso que o homem precisa de histórias – e precisa de histórias de sua época, não bastam as histórias do passado<sup>11</sup>.

Na verdade, não podemos dissociar a arte da cultura. Esta é uma preocupação constante do escritor, que, consciente da baixa escolaridade e precariedade da formação humanista do brasileiro, refere, por exemplo: «quem conhece mais, percebe mais. Ou melhor, a cultura educa a sensibilidade» (ibid.: 101). No entanto, a cultura que prevalece na sociedade brasileira contemporânea é a da indústria do entretenimento, de onde sobressai a televisão, sendo que «A baixa escolaridade, a precária formação humana, a tosca sensibilidade e a falta do exercício da cidadania levaram a audiência brasileira a derrubar um dos pilares do capitalismo: o de que a competição melhora a qualidade do produto. Hoje no Brasil quanto pior o programa, maior a audiência. É a fruição do baixo instinto» (ibid.: 185). Esta afirmação não nos parece, porém, simplesmente adequada ao Brasil. Sendo esta a realidade, o autor em «Meu sonho» (ibid.: 239-242) expõe o seu

---

<sup>11</sup> In FONSECA, André Azevedo da (2003). «A Literatura nos faz múltiplos», entrevista a Alcione Araújo. <http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/alcione2.html> (9/10/2003)

ideal de país: «Eu sonho com um Brasil no qual a educação e a cultura sejam entendidas como frutos da mesma árvore sagrada do conhecimento» (ibid.: 238), todavia os vícios do país não permitem que o sonho do autor se realize facilmente, uma vez que:

Como o mito grego, são sete as cabeças da hidra: a insuficiente escolarização da população, a ineficácia do modelo educacional, o aviltamento da atividade do magistério, a educação como negócio, a esquizofrênica separação de educação e cultura, e elitização da cultura, a rendição à cultura de massa (ibid.: 241-242).

A sociedade contemporânea também não oferece as melhores condições da luta contra este estado de coisas, pois a «sociedade de massa é um condicionante incontornável» (ibid.: 157). Se tivermos em consideração a forma como a família se organiza no Rio de Janeiro, o exemplo dado pelo escritor, percebemos o «incontornável» da questão:

Hoje, no Rio de Janeiro, a imagem-síntese da família é um apartamento fechado – o filhos na creche ou na escola, pai e mãe no trabalho. No fim do dia, todos chegam exauridos por um trânsito louco, pelo medo da violência e outros medos. Sentam-se diante da tevê com o prato na mão. Não há mais necessidade da mesa, senão para estudar, jogar baralho e enfeitar o ambiente com uma jarra de flores de plástico. O resto é silêncio (ibid.: 157).

Os temas giram ainda em torno de tragédias domésticas, como em «Réu e juiz» (ibid.: 199-202); do Carnaval, em «Folião enganador» (ibid.: 137-141) e em «Carnaval» (ibid.: 277-280); da prepotência dos Estados Unidos da América, em «Matar e matar» (ibid.: 143-145) e da convivência entre os ricos e os pobres, em «Nós e eles» (ibid.: 27-30). Nesta crônica, por exemplo, enfatiza-se a indiferença, devido à convivência, da classe média e dos ricos face aos marginalizados.

Deduzimos, também, em algumas crônicas, a relação problemática entre o autor e Deus. Finalmente na crônica «Confissões de infância» (ibid.: 187-189), confirmam-se as nossas suspeitas: o autor, quando criança, fora educado dentro dos parâmetros da Igreja, em que «quem não fosse à missa não ganhava dinheiro para ir à matinê do Cine São Carlos» (ibid.: 189). Desta obrigação resultou o afastamento da doutrina e o amor pela arte. No entanto, o autor vai deixando marcas dessa educação nos seus textos através de referências a Deus.

## Concluindo

A crônica, pela fronteira entre o jornalístico e o literário, é muito marcada pela transitoriedade e pelo coloquialismo. Em João Ubaldo Ribeiro esse coloquialismo alia-se ao dialogismo, como forma de provocar várias visões sobre o tema abordado e alargar a

perspectiva a outros subtemas, sempre sob o olhar irónico do autor. Na verdade, o coloquialismo, em João Ubaldo Ribeiro, é muitas vezes um pretexto para a abordagem humorística dos assuntos. A tragicidade de alguns destes parece torná-los abordáveis apenas através do olhar irónico e/ou humorístico.

Por sua vez, a localização cronológica da temática não liberta as crónicas de uma certa transitoriedade, ainda que o facto de serem publicadas em livro as liberte parcialmente desse destino. A mudança de suporte implica a mudança de atitude do leitor, permitindo-lhe um leque mais vasto de leitura crítica e de visão de conjunto.

As crónicas de João Ubaldo Ribeiro foram organizadas em livro cronologicamente, com a referência das datas da publicação n' *O Globo*. Tal não sucede nas crónicas de Alcione Araújo, que pelas temáticas que abordam, mais universais, ficaram a ganhar com essa forma de organização. Porém, tanto João Ubaldo Ribeiro como Alcione Araújo são pensadores da sociedade, mas com estilos e enfoques diferentes. Ambos observam o mundo que os rodeia a partir, sobretudo, do Leblon. Ambos se deixam desvendar nas crónicas que escrevem.

João Ubaldo descreve-se como entrado nos sessenta (cf. *Você me Mata, Mãe Gentil*, 197), fala da sua ilha de Itaparica, da sua vida no Leblon, das suas conversas nos bote-cos do Leblon, no seu «vício tabagista» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 82) e acentua a veracidade da generalidade das suas estórias: «de vez em quando eu conto uma mentirinha, mas é caso raro, perfeitamente compreensível para um ficcionista e nunca suficientemente sério» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 176). Faz também um pequeno autorretrato: «não gosto de ser chamado de “formador de opinião” (...) Sou um democrata relutante, tipo Churchill» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 180) e acrescenta: «Entre meus amigos, sou tido como um sujeito bem humorado, alegre e, embora quase sempre ironicamente, otimista» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 218). Devido talvez à incompreensão de alguns leitores em relação ao seu discurso irónico, por vezes, vê-se obrigado a alertar: «Atenção, leitores, este último período é ironia» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 201).

As suas crónicas, apresentam-se muitas vezes em discurso directo, em *action story*, enfatizando a criatividade do povo brasileiro nos esquemas que inventa para roubar, para conseguir dinheiro, para lidar com a inflação, numa sociedade de «secular hipocrisia e cultura do puxa-saquismo» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 65). Porém, independentemente dos processos de estilo que use tem consciência de que «escrever e denunciar surtem bem pouco efeito» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 230).

Resumindo, João Ubaldo Ribeiro, que não é um pessimista, antes um realista, dirige-se aos seus «pacientes leitores» (*Você me Mata, Mãe Gentil*, 68), para criticar o estado da nação brasileira, a subserviência cultural, a educação, a violência urbana, os desacertos económicos, os escândalos políticos, a dengue, a crise energética, a corrupção e a incompetência administrativa, questões em torno das quais se geram as suas crónicas.

Por seu turno, Alcione Araújo coloca mais a tónica em si, definindo-se como um «anti-Sartre» (*Urgente é a Vida*, 86), passando de «adolescente tímido e contemplativo» (*Urgente é a Vida*, 273), a adulto reservado<sup>12</sup>. A crónica «Diante do espelho» (*Urgente é a Vida*, 85-89) parece ser um auto-retrato onde o autor descreve os seus hábitos, como andar os seus oito quilómetros diários entre o Leblon—Arpoador—Leblon; comer uma maçã enquanto lê antes de se deitar; não aguentar a culpa que traz a perda de tempo; não apreciar comer ao pé de mulheres perfumadas, só para referir alguns exemplos. Em «Se eu fosse o que sou» (*Urgente é a Vida*, 123-125) é mais uma vez a análise do «eu» cronista que se desvenda. E desvenda a sua «primeira grande tragédia» (*Urgente é a Vida*, 124) de vida: o não poder jogar futebol devido ao uso de óculos desde os oito anos de idade e o conseqüente desenvolvimento da «síndrome de rejeitado» (*Urgente é a Vida*, 124) e de «Quasímodo» (274). Esta auto-análise continua a ser realizada na crónica «O cronista abre o peito... e não há nada» (*Urgente é a Vida*, 131-133), onde se define como idiossincrático e reitera o desagrado pelo perfume numa mulher ao jantar, e o facto de não fumar nem beber, já invocados em «Diante do espelho». Acrescenta ainda que não suporta «estar próximo de pessoas que falam alto», fazer a barba ou lavar os dentes (*Urgente é a Vida*, 133). Em «A arte da conversação» (*Urgente é a Vida*, 211-214), por exemplo, o cronista confessa-se «misantropo irremissível» (*Urgente é a Vida*, 211), mas que gosta de cultivar a conversação, acrescentando: «Falo pouco, mas vivo rouco de tanto ouvir» (*Urgente é a Vida*, 211). Esta ideia é completada na crónica «A descoberta da lentidão» (*Urgente é a Vida*, 227-230), onde se compara a John Franklin: «eu (...) nasci lento; embora não tanto quanto ele. Mas tenho natureza contemplativa, falo pausado, olho devagar e prefiro andar sem pressa» (*Urgente é a Vida*, 228)<sup>13</sup>.

Como referimos anteriormente, Alcione Araújo não deixa o leitor indiferente, não só através das suas reflexões filosóficas, da sua preocupação com a condição humana, como da constatação do atraso no processo de desenvolvimento social do país, referindo-se à educação, à cultura e ao analfabetismo funcional dos seus compatriotas.

Concluindo, estes dois escritores-cronistas, com o seu estilo próprio, fazem cumprir a função da crónica, na medida em que aprofundam as notícias e provocam uma reflexão sobre as relações entre factos e pessoas e entre estas e o mundo. Enquanto testemunhos histórico-literários, as crónicas de João Ubaldo Ribeiro e de Alcione Araújo

<sup>12</sup> Como refere: «detesto ir aonde há muita gente» (*Urgente é a Vida*, 85).

<sup>13</sup> Na auto-caracterização que faz de si, o autor parece aproximar-se de Alcione, ave dos mares, dedicada a Tétis, símbolo de paz e tranquilidade – cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1994, 49. O escritor dirige-se, assim, ao seu «caro leitor ou leitora» (*Urgente é a Vida*, p. 43 e p. 45), desvendando o seu «eu», pois como ele refere, questionado por nós sobre a veracidade destas crónicas: «são absolutamente reais, sinceras e verdadeiras. Descobri que o leitor se interessa mais do que pela ficção pela maneira com que o cronista vê, percebe e sente o mundo» – Resposta dada por e-mail, 6/10/2005.

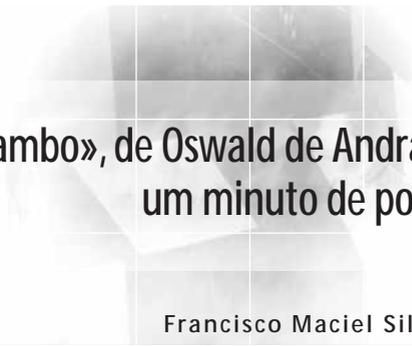
são uma contribuição importante não só a nível literário, como a nível da apreensão/descrição da sociedade brasileira sua contemporânea e da relação de cada um com o mundo envolvente.

## Bibliografia

- ARAÚJO, Alcione (2004). *Urgente é a Vida*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- FONSECA, André Azevedo da (2003). «A Literatura nos faz múltiplos», entrevista a Alcione Araújo. <http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/alcione2.html> (9/10/2003).
- LIMA, João Gabriel de (2005). «Entrevista a João Ubaldo Ribeiro: Somos um país de corruptos». *Veja*, 18/5/2005, 11-15
- RIBEIRO, João Ubaldo (2004). *Você me Mata, Mãe Gentil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SÁ, Jorge de (2005). *A Crônica*. São Paulo: Editora Ática.
- SANTOS, Denise Salim (2000). *Os processos de palavras na crônica jornalística de João Ubaldo Ribeiro: a alquimia do riso*. Universidade do Rio de Janeiro (tese de mestrado policopiada).
- VASCONCELOS, José Carlos de (1999). «João Ubaldo Ribeiro. O feitiço da escrita». *Jornal de Letras*, 24/3/1999 a 6/4/1999, 9-12.

Resumo: Pretende-se, com este texto, dar a conhecer dois escritores brasileiros contemporâneos na sua vertente de cronistas: João Ubaldo Ribeiro e Alcione Araújo. Abordaremos sobretudo as temáticas tratadas e o estilo usado em cada um, no último livro de crônicas publicado no Brasil.

Abstract: This paper aims to discuss chronicles written by two contemporary Brazilian writers: João Ubaldo Ribeiro and Alcione Araújo. In particular, we will discuss the theme and the style used by each one of them in the latest chronicle book published in Brazil.



# «Ditirambo», de Oswald de Andrade: um minuto de poesia

Francisco Maciel Silveira

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: Modernismo, poesia, Oswald de Andrade, Barroco.

Keywords: Modernism, poetry, Oswald de Andrade, Baroque.

## 1. Para bom entendedor meia pala... ?

Na introdução de um livro que enfeixava contos seus, Norman Mailer, ao referir-se a duas curtíssimas narrativas, «It» e «The shortest novel of them all», a primeira com cinco linhas e a segunda com onze, advertia: «One dare not say more or the comment will be longer than the stories». A observação de Mailer veio-me à memória exatamente no momento em que propunha a realizar a análise e interpretação de não menos curto poema «Ditirambo», de Oswald de Andrade. Entre calar-me, pois não conseguiria comprimir minhas considerações analíticas em cinco versos ou um período (a extensão do poema oswaldiano), e infringir a irônica advertência do autor de *Os nus e os mortos* – optei, como se vê, pela segunda alternativa.

Levou-me à opção, entre outras, uma consideração simples: a *blague* maileriana se autodestrói pois permite que se infira, das entrelinhas de sua condensação reticente, que suas *short-stories* não tenham uma força expressiva capaz de desencadear rios de papel em sua análise. Um comentário de cinco linhas a respeito de «It», por exemplo, não revela lapidar concisão num crítico: ao contrário, alardeia franciscana pobreza na peça literária.

O conhecido furor de Verlaine («Prends l'éloquence et tors-lui son cou») não quer pura e simplesmente esganar a Eloquência, calando-a para sempre. Propõe, isso sim, um novo tipo de Eloquência, às avessas, se preferirem æ tácita, de nervo, reduzida ao mínimo essencial, porém sintática e semanticamente transbordante.

Ocorre, entretanto, que o ideal poético, agasalhado por artistas e críticos, não coincide as mais das vezes com o do público. E pior: a poesia-telegrama, que pretende ser reflexo de uma época marcada pela pressa e velocidade, quando boa, propõe uma contradição æ exige detença, maior disponibilidade temporal para o deslinde da mensagem. O vezo tribunício, caracterizado pela enxurrada verborrágica, ao explorar a redundância, minimiza a possibilidade de *ruídos* que possam advir do veículo comunicante ou do ambiente, garantindo uma inteligibilidade que a economia da poesia telegráfica nem sempre consegue suscitar imediatamente. Ora, dirão, na concepção jakobsoniana de que a poesia, ao fim e ao cabo, é uma figura de som reiterativa, está o princípio da redundância, a evitar distúrbios na comunicação, a favorecer a compreensão.

Certo, mas o exame dessas duas redundâncias, a (chamemo-la) oratória e a poética, faz que a balança penda para a primeira e explica a grande contradição que vincou o Modernismo brasileiro: ao tentar expressar o caos e angústia de nossa época, ao se opor ao brasileiríssimo sestro barroco-romântico-parnasiano, a Literatura afastou-se do público.

## 2. O joio e o trigo na poesia oswaldiana

O radicalismo da poesia oswaldiana exemplifica o conflito supracitado. O despojamento poético de Oswald de Andrade, que, nos dizeres de Paulo Prado, era contrário ao «mal da eloquência balofa e rogaçante», a exprimir seja «todo o baralhamento da vida moderna», seja «o pluralismo cinemático de nossa época», exige da parte do crítico, no que tange a alguns poemas, comentários mais extensos que seus versos.

A restrição feita acima explica-se pela própria atitude de Oswald de Andrade, mais preocupado em destruir o dessorado discurso do Parnasianismo e Simbolismo agonizantes do que realmente «obter em comprimidos, minutos de poesia». Tudo que se possa dizer de poemas como

<i>Crônica</i>		<i>Amor</i>
Era uma vez	e/ou	Humor
o mundo		

vira impressionismo, considerações subjetivas à sua margem, pois são peças que, sem suporte ideo-estilístico trabalhado no texto, morrem em si mesmas. A *blague* de Mailer encontra aí razão de ser. São poemas cuja pobreza não possibilita dizer mais do que ali está.

Já outras composições de Oswald de Andrade só adquirem sentido vistas em conjunto, e como exemplo de sua poética do *olhar* («Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi»), æ uma poética objetiva na medida em que a «Poesia está nos fatos», incipiente na espacialização do texto sobre o papel

*(Longo da linha*

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos)

substantivada e sem pontuação (como pregava o Futurismo), preocupada em poetizar a língua coloquial, enriquecida pela «contribuição milionária de todos os erros»:

*Senhor Feudal*

Se Pedro Segundo

Vier aqui

Com história

Eu boto ele na cadeia.

Ou seja, poética a justificar poemas que são importantes se lidos em conjunto, enquanto caracterizadores de um movimento, mas, se lidos individualmente, de duvidoso gosto estético.

A arte de Oswald de Andrade não poderia fugir à ancestralidade barroco-parnasiana de nossa filogenia estética. Assim sendo, sempre foi marcada por dualidades, oposições violentas que estão na raiz de sua atitude de trombeteiro de Jericó do Modernismo. A engenhosidades cubo-futuristas opunha um anelo de primitivismo e coloquialismo. Vanguardismo literário e gratuidade ideológica. Alienação e participação. Grosa de poemas que devem ser lidos em série para que adquiram algum sentido e um ou outro poema que sozinho é antológico e, um por todos, vale pelo conjunto da obra.

Nesse último caso inscreve-se «Ditirambo», um dos raros e felizes momentos em que o poeta condensou toda sua poética radical fazendo realmente poesia. Ou, como ele queria, fazendo poesia da antipoesia.

### 3. Ludismo barroco

*Ditirambo*

Meu amor me ensinou a ser simples

Como um largo de igreja

Onde não há nem um sino

Nem um lápis

Nem uma sensualidade

O gongorismo psicológico que Antônio Cândido via nas personagens dos romances de Oswald de Andrade e que parece ser o circuito mental do poeta, diz presente à composição de «Ditirambo».

Barroquismo e engenhosidade lúdica marcam esse poema, dando-lhe grandiosidade. Pode parecer espantoso e paradoxal, mas é verdade. À primeira vista, dir-se-ia exatamente o contrário: «Não é possível, aí está a imagem da simplicidade e da clareza! Entretanto uma tal consideração, aferida no nível da enganosa aparência, reforça a tendência barroquizante dessa peça literária: «Las cosas non pasan por lo que son, sino por lo que parecen», ensinava Baltasar Gracián. Não é por menos que os corifeus do Concretismo radicam suas não menos barrocas arquiteturas verbivocovisuais no ludismo barroco de Oswald. Um breve *coup d'oeil* (e não *coup de dés*) leva-nos a captar as tensões que convulsionam «Ditirambo».

Uma primeira oposição salta aos olhos: o significado do título (canto de caráter apaixonado, isto é, tomado pela paixão, canto de entusiasmo ou delírio) contrapõe-se à calma estática, conotada nos níveis estrutural e semântico dos versos. Ser *simples* (natural, espontâneo, ingênuo, que não é duplo, múltiplo ou desdobrado em partes) contém a idéia da *mesura*, da *media res*, definindo-se pela ausência de conflito. A plurissignificação de *simples* instaura nova antítese: a complexidade desse conceito de amor que se desdobra multifacetado, num leque de sugestões. A calma estática dos versos revela e acentua esse embate.

A forma contida da estrofe é a manifestação visível de um estado repressivo, a domar o tumulto interior, a espartilhá-lo, para encontrar no despojamento uma simplicidade em que se ausentasse o conflito. A castração vinca a violência aí subjacente: um silêncio claustral, a brancura também silente de um papel sem riscos, palavras ou desenhos, a unção de um largo de igreja (qualidade ontológicas do amor almejado) são obtidos mediante sintagmas negativos, portanto, repressivos na proibição da existência de qualquer elemento perturbador.

À simplicidade discursiva e lógica dos dois primeiros versos («Meu amor me ensinou a ser simples/ Como um largo de igreja»), sucedem dois outros («Onde não há nem um sino/Nem um lápis») em que as metonímias *sino* e *lápiz* irrompem fruto de uma analogia subjetiva e pessoal que foge ao repertório do leitor. A novidade analógica aí obtida represa aquela força «estupefaciente», de inegável sabor marinettiano, que visava a «abolir na língua o que essa contém de imagens estereotipadas, de metáforas descoloridas» («Manifesto Técnico da Literatura Futurista»). Se a comparação explícita (amor simples como largo de igreja) é facilmente traduzida pelo código poético do receptor, as outras características desta simplicidade amorosa (ausência de *sino* e *lápiz*), como que emergentes das zonas noturnas e inconscientes do emissor, comprometem a clareza despojada do primeiro símile. Esboça-se nova tensão: agora entre a simplicidade do amor (dita conquistada) e sua expressão.

A *coincidentia oppositorum*, força nutriz da analogia marinettiana («A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis», segundo o «Manifesto Técnico da Literatura Futurista»), comporta em sua engenhosidade barroca (Marinetti inspirara-se em Gracián para definir a analogia?) o caráter conflitual do amor, negando-lhe a constância, a estabilidade pétreia, e repondo as sugestões contidas no título. Estamos mais uma vez diante de um estado de delírio, de paixão violenta, de tensão que precisa ser controlada. A feição insólita e imprevista de *sino* e *lápiz* opõe-se como uma antítese à rigidez, à estabilidade da estrutura sintática do período. Contradição estrutural, o timbre elíptico do período se nutre na exploração do zeugma: Meu amor me ensinou a ser simples como [é simples] um largo de igreja, onde não há nem um sino, [onde não há] nem um lápis, [onde não há] nem uma sensualidade.

Em essência, temos o espectro de um período adiposo, onde é visível (ou será audível?) o gesto de supressão do redundante e excrescente para que se obtenha a simplicidade almejada. Ou seja, a simplicidade descrita não esconde, antes revela o seu oposto. A obsessiva e redundante repetição numa mesma estrutura sintagmática das qualidades que caracterizam o despojamento amoroso (nem um sino, nem um lápis, nem uma sensualidade) põe em dúvida a afirmação de que ele tenha sido alcançado. O que subjaz é a tensão, o conflito, o delírio, a feição apaixonada que justificam o título. È como se essa subjacência delirante, movediça e conflitual quisesse ancorar numa forma estável. Na verdade, imprevisibilidade e mobilidade comandam o poema, æ o que está conotado nas duas metonímias (*sino* e *lápiz*) que, transliterando, acabam assumindo expressão metafórica.

O instintivo e o irracional sugeridos nas imagens *sino* e *lápiz*, que parecem brotar dos escaninhos ilógicos do inconsciente, são «traduzidos» no último verso, esclarecendo que ser simples = sem sensualidade. A verbalização esclarecedora é aí mais um controle, mais uma repressão das forças dionisíacas que, subjacentes à sua pretensão, se lhe opõem. *Sino* e *lápiz* surgem como um desdobramento da sensualidade, duas imagens redundantes em sua aparente diversidade, a sugerir a mesma coisa. Essência e aparência digladiam-se, no fundo não se correspondem. No nível da aparência, teríamos riqueza semântica, simplicidade, estabilidade, ausência de conflito. Essencialmente, contudo, fere-nos a inteligência o inverso: redundância, complexidade, instabilidade, tensão violenta.

Uma espécie de pensar às avessas, tortuoso e labiríntico, em que a afirmação de algo se configura através da negação. Um pensar à maneira da litotes, em que a afirmação da simplicidade expressa na verdade sua antítese. É sob essa perspectiva da litotes que adquirem sentido as metáforas definidoras do seu amor: é da ausência de sinais de religiosidade (*sino*) ou de ingenuidade (*lápiz*), que as imagens possam sugerir, que o eu-lírico pretende alcançar a atmosfera de unção inscrita num «largo de igreja» (seu amor): silêncio claustral, recolhimento, pureza de uma folha branca de papel.

É a afirmação pela negação. O despojamento tem de levar inclusive ao estágio de inexistência de todo e qualquer impulso caracterizador da simplicidade e, por decorrência, do amor. Não haveria simplicidade maior, nem despojamento mais despojado. Afinal, tentar definir a simplicidade já é deixar de ser simples. (Note-se que o *enSINOu* aparece contaminado e composto por um dos fatores que não deve existir para a obtenção da simplicidade).

#### 4. O resto pode ser silêncio

Adequada a uma tal simplicidade só o silêncio («nem um sino») da brancura de um papel em que se ausenta a escrita ou o desenho, até mesmo aquela e aquele da mais infantil ingenuidade («nem um lápis»). A inexistência de definições, contrárias ao despojamento da simplicidade, deveria levar à inexistência do poema. Sentir apenas o amor como uma virtualidade, sem gestos que o atualizassem através da definição, da escrita ou esboço do seu desenho interior («nem um lápis»).

Dessacralizar o poema, desvendando-lhe os passos da feitura e revelando-lhe o mistério, corresponderá à busca de simplicidade e à destruição do próprio poema. Desvelando os processos utilizados na sua construção, Oswald de Andrade reinstala o poema no código da fala, reintegrando-o ao coloquialismo prosaico tão a gosto dos modernistas. No nível estrutural, a simplicidade será obtida através da negação do poético e do poemático.

Estabelecido, nos dois primeiros versos, o símile simplicidade = largo de igreja, o terceiro verso brota de uma associação por contigüidade (simplicidade = largo de igreja, sem sino) que lembra a «escrita automática» surrealista. A imprevisibilidade do terceiro verso, ainda fruto desse automatismo, radicaliza a infração ao código da fala. O verso final, ao dar o significado das duas metonímias (*sino* e *lápís*), corta a expansão redundante que se vinha espalhando, traduzindo-as com vistas à simplicidade (seu sentido e seu objetivo). Ou seja, o último verso produz a redução do desvio, esclarecendo o sentido da metáfora e reinstaurando a ordem do código lingüístico. Se é lícito dizer que poesia só se obtém liberando a palavra de sua anemia e esclerose prosaico-pragmática, reintegrá-la ao código, onde se processa nosso comércio lingüístico-comunicativo, é «prosificá-la», negar-lhe a essencialidade poética.

Em conclusão, nota-se que o poema acaba adquirindo grandeza exatamente às custas de sua dessacralização, do seu despojamento, da perda do mistério e da aura cifrada que distanciam os poetas dos comuns dos mortais. Mas nem por isso «Ditirambo» alcança a simplicidade. Trata-se, com efeito, de um trabalho artesanal cuja sutileza escapa à pressa dos leitores dessa nossa era marcada pela velocidade e superficialidade.

Configura-se aqui o abismo que a «simplicidade» oswaldiana e, de resto, a modernista cavaram entre a poesia e o público. A eloquência das reticências e meias palavras, conferindo riqueza poética a «Ditirambo» e justificando um comentário maior (*sorry, Norman Mailer*) que a extensão do poema, era avessa ao gosto verborrágico dos (só brasileiros?) *roaring twenties*.

Resumo: Dentre os poemas de Oswald de Andrade às vezes encontramos um ou dois cuja brevidade e arte merecem um comentário mais extenso que seus poucos versos. É o caso de «Ditirambo», que nos permite depreender a intenção oswaldiana de fazer poesia através do despojamento: ideal que perseguiu ao longo da vida. Palavras-chave: Modernismo, Poesia, Oswald de Andrade, Barroco.

Abstract: Among Oswald de Andrade's poems we find, on occasions, a few whose brevity and mastery are worthy of a more thorough analysis, even surpassing the poem's few lines. It is certainly the case of «Dithyramb», a poem that allows the reader to infer the poet's intent to write poetry with unrelenting starkness of style, an ideal he has pursued throughout his life.



# «Cobra Norato», de Raul Bopp: a celebração da brasilidade e as suas possibilidades midiáticas

José Maria Rodrigues Filho

Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo

Palavras-chave: inter-relações semióticas, modernismo brasileiro, adaptação teatral.

Keywords: semiotic inter-relations, Brazilian modernism, dramatic adaptation.

O poema narrativo «Cobra Norato», de Raul Bopp, propunha a celebração da brasilidade como escopo ideológico da Semana de 22 e as suas possibilidades midiáticas, hoje, procuram repensar os momentos em que os valores latino-americanistas foram postos em questão, em busca de reconhecimento de uma ampla visão das conjecturas que este tema impõe, acrescido a isso, ainda, os adaptadores pensam nas formas de veiculação áudio-visual cinéticas desses temas para o receptor dos dias de agora, valendo-se dos mais variados recursos.

A celebração da brasilidade como escopo ideológico da Semana de 22 em sua fase antropofágica, questionava a dialética da adaptação dos modelos culturais estrangeiros à realidade interna do ser brasileiro. A despeito de várias tentativas de separação, entre seus seguidores, a rejeição, por parte dos modernistas, acabava sendo um espaço de trocas e de conseqüentes assimilações. O padrão de influência se posicionou num eterno ir e vir de tendências e sintomas de aversão ao fora das fronteiras, na tentativa de elaborar uma série cultural, principalmente literária, verdadeiramente nacional. Os conflitos da dicotomização, segundo Antônio Cândido, variavam entre o «localismo» e o «cosmopolitismo», equi-valendo essa localização, àquela voltada aos valores brasileiros autênticos, como expressão de uma exógena expressão de valores herdados da tradição europeia (Cândido, 1975: 48).

Na área da criação compromissada com os estatutos preconcebidos, os topos poéticos apresentavam uma base que se fundia aos estatutos axiológicos da nacionalidade e do hibridismo, e a crença era de que sempre o pensamento, de um dos pólos da con-

tradição principal, era o pensamento da miscigenação de valores pelos quais o grupo humano, situado num desses pólos, os exprimia, com maior ou menor clareza de consciência, cuja percepção era a de se estar vivendo em contradição num país retalhado e remediado por um complexo imbricamento transcultural.

O embate entre cultura e ideologia antropofágica desempenhou um papel de importância vital para os parâmetros da criatividade. Em contraponto com o período da publicação do poema «Cobra Norato», o centro do problema da dependência cultural passa a ser exacerbado, posteriormente, com o advento da comunicação em massa, por processos midiáticos que, no caso, também colaboraram para a divulgação da obra de Raul Bopp, até os dias de hoje.

Apesar de serem frutos dos manifestos futuristas europeus no Brasil, as tendências nacionalistas do movimento Pau-Brasil de Oswald de Andrade e do «manifesto antropofágico» do mesmo autor são reações contra esse logocentrismo do velho mundo.

Essas idéias progressistas dos artistas nacionais tentavam salvaguardar a brasilidade como um conceito de originalidade nativa, da qual faziam parte aspectos da cultura popular brasileira, marginalizados pelo discurso acadêmico parnasiano que estabelecia uma contradição infrutífera entre uma sociedade urbana, erudita e tecnológica da época. É dentro desse padrão que a arte era manifesta, folcloricamente, pela cultura popular. Tratava-se de uma forma de «abrasileirar» o movimento modernista de São Paulo. Para tanto, não se podia negar a influência do designado primitivismo empírico sobre esses movimentos, a partir do entrecruzamento do racional e do irracional, do dualismo conflituoso da *pensée logique* e da *pensée sauvage*.

Já, no «manifesto antropofágico», publicado em maio de 1928, no primeiro número da *Revista da Antropofagia*, era destacada a noção de «canibalismo» cultural como ponto de partida da modernidade, que podia ser visto nos trabalhos de Alfred Jarry, Apollinaire, Cendrars. Era fundamental para o ideário dadaísta, a noção de que o canibalismo era um elemento agressivo e antiburguês, utilizado para transgredir, chocar e insultar em sintonia com os acontecimentos políticos que pontilhavam pelo país.

Na introdução da publicação comemorativa de *Poesias Completas* de Raul Bopp, Augusto Massi faz referência ao momento histórico que procedeu a publicação do poema «Cobra Norato» e promulga que o «projeto modernista», interrompido pelos acontecimentos da Revolução de 30, logo restabelece um sistema de relações pessoais, sociais e literárias no interior do escopo urbano. Ainda em resposta a essa corrente de considerações a respeito do poema, na sintética fortuna crítica que acompanha a obra, José Paulo Paes considera que a fábula empreende um recorte de um país «dividido entre o passado e o presente, entre as fábricas do sul e os pantanais do extremo norte, entre o Brasil patriarcal e o Brasil industrial, entre o folclore de infância e a indicação da maturidade, entre o saudosismo e a ânsia de renovação». Ainda, o ensaísta considera a obra como um equivalente literário daquela mistura de heroísmo e politicagem que caracterizaram as agitações tenentistas.

Muita polêmica ficou estabelecida com relação aos fundamentos dos ideários, entre os movimentos antropofágico, verde-amarelista e da «Anta» com relação às tendências xenofóbicas e tendências de adaptação do estrangeirismo à realidade brasileira.

Foi, no meio dessas conjecturas que surgiu o poema de Raul Bopp «Cobra Norato», apresentado em 1928 e publicado em 1931, fazendo parte da «trilogia brasileiríssima» aludida por Manoel Cavalcanti Proença da qual fazem parte, aquele critério ferozmente brasileiro, antropofágico, as obras: «Macunaíma» de 1928, «Cobra Norato» de 1931 e a segunda parte de «Os Pastores da Noite» de 1964.

Para Oswald de Andrade a atitude «antropofágica» era uma forma de reconhecer e organizar elementos nas redes de significação cultural latino-americanas. São suas estas palavras: «A antropofagia é o reflexo sobre a possibilidade de uma cultura genuína, levando-se em conta as condições de sua produção como tributária da européia». Num ajuizamento mais amplo e atual, Oswald completa que só se pode «criar pela mistura de todas as contribuições da cultura letrada e da iletrada. É este o sentido da voracidade antropofágica: ela é uma entredevoração».

Como pragmática estabelecida no interior do projeto antropofágico, o intuito era dar às intersecções culturais importadas uma maneira certa de serem devoradas, digeridas e criticamente reelaboradas em consonância com as perspectivas locais. Daí, sim, a influência dos conceitos de Levy-Bruhl a respeito da mente primitiva, em estado pré-lógico, bem como a idéia de Keyserling de que o «homem civilizado moderno, alienado pela tecnologia, e não o homem primitivo, é que era o verdadeiro bárbaro».

Nesse ambiente de troca de opiniões, os manifestos modernos brasilianistas promoveram o desejo utópico de regresso a uma Idade do Ouro mítica, consagrada por uma sociedade primitivamente matriarcal. Quando o homem, ao invés de escravizar seus inimigos, comia-os. Ser aquele canibal, não previsto no ideal romântico do «bom selvagem», mas aquele que corresponderia mais ao canibal de Montaigne, que devorava seus inimigos como um ato de suprema vingança. A década de publicação de «Cobra Norato» é fruto de carnavalização na literatura, marcada pelo intuito de descolonização dos valores e pelo «abrasileiramento» do Brasil, com vistos a interpretar e entender melhor o conceito de brasilidade.

Após navegar pelas mais variadas edições e leituras críticas, a fábula de Bopp chega ao cais da virtualidade e das possibilidades midiáticas que se processam em razão de um texto que oferece condições de adaptabilidade do poema, como *corpus* dramático, fato que se deve, em muito, à versatilidade dos meios de reprodução do poético para os valores cinéticos próprios daqueles utilizados pelas artes áudio-visuais.

Agora, no campo das adaptações de obras literárias para outras linguagens artísticas, depara-se com um texto construído pelo acúmulo de índices simbólicos, episodicamente representados nos trechos de uma aventura, vivenciada numa «Floresta Cifrada», como um centro alegórico e metafórico, hiperativo e também como ponto incoativo

para a reflexão antropológica frente aos registros do natural, do meio físico e geográfico das regiões brasileiras. Em «Cobra Norato», os fatos se historicizam no percurso mitopoético da linguagem e, assim, natureza, mito e História recuperam, pela exposição decorativa de um ambiente místico e mítico, a ideologia do pensamento primitivo e humano pelo qual a literatura e o leitor atual se questionam em função dos conceitos promovidos pelo movimento Pau-Brasil.

O mito, segundo Barthes, é uma linguagem no sentido de que se repensam, semiologicamente, registros de linguagem que também por si só já espelham um real abundante em significações. Por esses caminhos, Norato, em trajetos expositivos de experiências, tal qual um Ulisses das selvas brasileiras, se vê envolvido em uma odisséia de percalços que compreende a procura da filha da Rainha Luzia, com intervenções antagonônicas da Boiúna. Nesse espaço de intensa atividade física, o herói mítico-selvagem percorre os territórios do fantástico em busca do amuleto, a Tucumã mágica das «Terras do Sem-fim» (Barthes, 1967: 48).

No poema base para a transmutação, a linguagem decifra e dinamiza o mito, bem como o real, com a força de uma puçanga, na forma de uma porção mágica de flor de tajá da Lagoa. Nesse clima, o herói se mistura ao vento do mato, morde raízes e consegue seu intento. O mal, o anti-programa na figura da Boiúna, registrado pela expressão «já-te-pegue», guarda os contragolpes do viver mágico, em meio às sombras que escondem as flores, protegidas por sapos beijudos que espiam no escuro (Balogh, 1996: 123).

A visão é de um mundo cuja mistificação e desmistificação, pela encenação do discurso mitopoético, é operada de forma olímpica pelo rapsodo em sua aventura por essa floresta enigmática, e também pelo espectador, os dois embrenhados nas malhas da linguagem poética, redimensionada pela linguagem dramática implícita na efabulação do poema e consignada pelos modernistas numa total integração de semânticas. Em «Cobra Norato» parte das personagens, todas com uma vocação destinada pela escrita simbólica, cumprem o escamotear ou o sublimar dentro dos limites do real, por meio de situações significativas extra e intra-discursivas.

A expressão fantasiosa em forma de figuras retiradas das sagas mitológicas brasileiras configuram um discurso, em «Cobra Norato», que incorpora em seus sintagmas, unidades em síntese significativa, de conceitos folclóricos, retirados da tradição e do mundo rural ameríndio, bem como do caboclo e mesmo do urbano.

Em sua aventura pelo interior do Brasil, Norato, disfarçando-se de cobra e depois de gente, percorre entrecosmos episódicos que configuram situações virtualmente significativas e antropomórficas. Compõem-se, no caso, episódios interessantes durante o percurso no seio de uma «Floresta Cifrada», cheia de figurativizações, tais como árvores acoradas, sapos pensadores, jacarés policiais, tatus aparentados em compadres, todos vivendo na floresta de Hálito Podre, parideira de cobras, repleta e cortada por rios, estes magros operários da correnteza, em cujas margens aparecem raízes desdentadas, que mastigam

o lodo, em ruídos fanhosos. Esse roteiro termina quando no caminho do Norte, Norato encontra a «Escola das Árvores», estudando geometria e ainda escravas do rio.

No texto há muita ação dinâmica, exigidas pelas artes cinéticas, quando num ambiente lúgubre, a figura do medo se concretiza na Floresta mal-assombrada, na representação das serranias, e do lenhador, devastando as florestas num «serra que serra» interminável. Imagetivamente a chuva acorda a ira dos mexilhões em festa no atoleiro. Tudo é encenado no poema e estabelecido num ambiente mágico e é assim que, plasticamente, a Lua nasce com olheiras, já que a Boiúna escondeu a noite num caroço de Tucumã. Tudo, o herói tem que vencer, são essas adversidades, que configuram o anti-programa e a intriga que conduzem as peripécias do rapsodo como um herói que tem que superar os obstáculos para conquistar a filha da Rainha Luzia. Assim, o eixo da ação expõe o percurso do aventureiro amoroso romântico que tem que devassar a região do Treme-Treme, render o ignóbil Minhocão e de quebra dominar o Bicho-do-Fundo, para tanto, se vale de mirongas e se enfeitiza de valentia, só para ter o «querzinhos dela» e ficar livre da jurumenha, a coita amorosa que faz o «doizinho» da gente.

A efabulação apresenta, nos versos, falas da personagem, recheadas de regionalismos, que contextualizam semiologicamente o mundo do sagrado e do mitológico e por esse código desvenda e reapresenta o mito em sua performance dramática, encenada na figura de seres ficcionais, personagens atuantes, disciplinados pela ação, com direcionamento de gestos e de movimentos. Por esse procedimento fica estabelecido o estatuto de valores concordantes para a adaptação do visual. Por outro lado, o texto boppiano apresenta recorrentes na tradição de textos e de histórias da procura do Bem, do amor, do desejo e da harmonia. O texto, como um «valor de equivalência», tão apropriado para a transmutação cinética, reproduz através de formas míticas as formas de vida, estruturas de convivência e formas de inter-relações sociais, registradas em percursos platônicos da conquista do amor, promovido pelo arquétipo da busca do outro e do *self* em plenitude pela ascese amorosa.

O texto de Raul Bopp parodia as séries do «fin'amor» medieval e reproduz, em Norato, o herói das aventuras e das viagens das novelas de cavalaria, aproximando o rural ao universal e atemporalmente aos textos arcaicos.

Linguisticamente, os regionalismos se aproximam do ideológico-antropofágico na procura da brasilidade. Reordenam-se, assim, pela linguagem poética, plena de registros rurais, idéias em formas prosódicas postuladoras de relações entre significantes folclóricos e significados universais. O signo associa os planos espaciais e temporais e os projeta na dimensão do mítico. No *corpus*, o discurso define a obra no plano de significação, em nível axiológico, condizente com o programa do movimento modernista. Pelo processo de transmutação, o adaptador se depara com um texto intencionalmente pleno de exemplaridades e em razão disso, precisa focalizar valores da paisagem, dos seres, da flora e da fauna brasileiros, instituídos no seio de passagens literariamente sugestivas e visualmente repletas de veracidade e culturalmente tácitas.

Na transmutação, ao serem estabelecidos os passos do percurso diacrônico do poema «Cobra Norato», pode-se aferir o entrelaçamento dos códigos conotativos que permitiram a tradução por meio dos processos de transmutabilidade semântica. Por si só os aspectos composicionais do poema oferecem as isotopias básicas de produção de simulacros por meio da interpretação da obra base. O contexto social aparece, então, como pano de fundo para as mais criativas reproduções, traçando paralelos intertextuais originalíssimos entre os dois textos: o da partida e o da chegada. Os elementos invariáveis da estrutura narrativa do poema, bem como o nível dos elementos variáveis, sobretudo no nível das caracterizações das *dramatis personae*, conjugam-se na elaboração de um novo texto adaptado e ao mesmo tempo livre de seu étimo, reinando com sua própria linguagem.

As possibilidades de transmutação midiáticas do texto poético de Cobra Norato para as linguagens áudio-visuais cinéticas, assumem-se pela dinâmica implicada nos mecanismos de articulação dos episódios concatenados e progressivos que asseguram a estrutura dos atos de narração, compondo episódios que engendram em sua concepção orgânica, personagens hiperativas do ponto de vista da representação, ao encenarem diálogos e movimentações que potencializam o texto, para além da estaticidade da leitura. É por esse procedimento que as personagens, na discursividade estática, transitam para a dramaticidade, por via da imaginação do adaptador-leitor que formula, pela decodificação, um outro plano enunciativo estabelecido pela atividade actancial dos atores e pelos elementos do espaço, num construto que (re)compõe uma nova série semântico-narrativa em função de um novo espaço enunciativo, organizado pelo plano pré-cênico.

Os episódios principais da fábula poética se processam em função das incursões, pela selva amazônica, do rapsodo Norato em busca do seu amor: a filha da Rainha Luzia. Esses passos teatrais, pela decupagem, podem ser fragmentados, episodicamente: na cena de transformação de Norato em cobra/gente, na onipresença da Boiúna; na chegada do herói à «Floresta Cifrada»; na passagem pela «Escola das Árvores»; nas suas peripécias pela «Floresta Mal-assombrada»; na cena imagética da «Chuva»; no quase afogamento de Norato na «Pororoca»; na chegada dos viajores ao «Putirun-Monjolo e à «Fábrica de Farinha»; na agitada «Festança do Esquentão», quando se dá a transfiguração da Boiúna em cantador; no ritual da «Pagelança»; na reportagem do «Trânsito da Selva»; na sensação de medo do «Cemitério» e na cena final na «Casa da Boiúna».

Das muitas transmutações do texto de Cobra Norato em outras materialidades vale ressaltar estes exemplares: a encenação do grupo de teatro de bonecos do Grupo Giramundo; a adaptação em vídeo didático realizada pelo Ministério da Cultura; a série fotográfica de cenas do poema; pinturas em alumínio expostas pelo Governo do Paraná em comemoração ao folclore brasileiro; série de ilustrações de Oswaldo Goeldi para o poema; exposições pictóricas organizadas pelo Centro Cultural Vergueiro; série musical denominada «Sabor Açaí», de Nelson Chaves que tematizam em áudio a *história luminosa e triste de Cobra Norato*; a adaptação teatral de Álvaro Apocalipse do poema de Raul Bopp; a apre-

sentação dramática do Teatro da Casa de Cultura de Estácio de Sá – Barra Performance; as ilustrações para a edição de contos infantis; as fábulas ilustradas de folclore e histórias, apresentadas no panfleto «Falar Bem» Edição 88 do Ministério da Cultura; nas ilustrações na capa das edições de Cobra Norato apresentadas pela *Isto É Online*; a adaptação de Teatro Munzanza da Oficina de Estandarte em São Paulo; ilustrações na Enciclopédia de Artes Visuais, no vídeo regional com destaque para a lenda de Cobra Norato, realizado pelo Amazon Vídeo; performances escultóricas e pictóricas na XXIV Bienal no Núcleo História; exposição de bonecos relativos às personagens do poema realizada no Centro Cultural Usiminas; a apresentação da escola de teatro e dança Nossa Cidade de Thornton Wildes, e muitas outras adaptações para o cinema, num grande projeto a ser realizado no futuro.

As possíveis adaptações de «Cobra Norato», de Raul Bopp se dão, com sucesso, pela situação de actancialidade, tanto dos objetos quanto dos seres, fauna e flora e também pelo fácil trânsito entre as diferenças básicas da comunicação verbal-poética para o visual. Bluestone explica que os modos de equivalência quando bem adaptados diminuem a diferença entre a imagem mental, do texto lido, e a imagem reificada do texto áudio-visual-cinético. Acrescenta ainda que, entre a apreensão conceitual da leitura e a perceptual direta da imagem, está referida a fusão dos atores tanto no cinema, no vídeo, no texto e na fotografia, como na dança e na escultura. Assim, personagens do texto de Raul Bopp, como Norato, a Boiúna, os sapos, as onças, os camaleões, as arvorezinhas acoradas, os galhos, o tatu-de-bunda-seca, a árvore professora, as árvores-alunas, a lua, a estrela, o sol, a Marreca Toicinho, o riozinho de águas órfãs, o peixe-boi, os moradores da região, a joaninha, a suçuarana, o Mestre Paricá, o velho Pajé, o Lobisomem, o saci e muitos outros, encontram o seu equivalente figurativo no processo de transmutabilidade.

Nas adaptações já está estabelecido que a fidelidade total é impossível, bem como a autonomia total, por conta de que o texto literário de Raul Bopp funcionará sempre como uma «forma-prisão». Do plano simbólico para o icônico, Charles Sanders Peirce, na tentativa de construir uma teoria do signo, estabeleceu que na Semiótica, três categorias entram no jogo da transdução: primeiro em função de um signo que é visto em relação a si mesmo, no plano da escrita no texto base, segundo, em relação ao objeto que representa e, terceiro, no plano de recepção em relação ao plano do interpretante, que é o adaptador (Balogh, 1996: 76).

Nesse sentido, o texto poético de Raul Bopp apresentará sempre, enquanto linguagem verbal, possibilidades de trânsito para outras artes, como se pode concluir pelos inúmeros procedimentos midiáticos até agora veiculados. Essas possibilidades são entendidas como unidades semânticas que podem encontrar o seu equivalente em modalidades icônicas, tidas em função da unidade de significação e de relação com um receptor-espectador ou mesmo leitor, no caso das paráfrases para fins didáticos. Cada arte implicada apresenta suas particularidades de organização de seu campo semântico, bem como suas materialidades de uso: a dança, com os movimentos e a coreografia; o

cinema com a imagem em movimento; a televisão com a imagem habitual; a fotografia e ilustrações com imagens fixas, ou seja, cada arte utiliza os seus códigos específicos e dessa maneira, estabelece sua própria linguagem como veículo de comunicação.

Segundo Metz, a pluralidade de códigos específicos e não-específicos de um veículo se organiza no sistema textual de cada arte, como uma configuração que resulta de diversas escolhas de elementos, assim como de uma certa combinação desses elementos escolhidos (Metz, 1973: 7-18).

O arcabouço narrativo do poema «Cobra Norato» apresenta uma estrutura temática vinda dos modelos cavaleirescos da Idade Média e que ao serem recuperados, atualmente, pelas adaptações, promovem a reavaliação dos estatutos do «fin'amor» enquanto é repensada a performance básica do poema que é a da busca do amor, repleta de aventuras e percalços. Presa ao código do amor cortês, a vassalagem de Norato em relação ao seu amor-intento e sua peregrinação pela Terras do Sem-Fim, são percursos que só poderão ser alterados, no caso de questões crítico-satíricas próprias do gênero paródico, ou mesmo, segundo designa Haroldo de Campos, por eventuais transversalidades argumentativas de um adaptador «transluciferino», a apresentar-se, talvez, num futuro próximo (Balogh, 1996: 34).

## Bibliografia

- BALOGH, Anna Maria (1996). *Conjunções e Disjunções: transmutações da Literatura ao Cinema e à Televisão*. São Paulo, Annablume: ECA-USP.
- BARTHES, Roland (1967). *Elements of Semiology*. Boston: Bececon Press, 1967.
- BLUESTONE, George (1973). *Novels into Films* 3.<sup>a</sup> ed. Los Angeles: University of California Press.
- BOPP, Raul (1968). «Cobra Norato». In *Putirun*, Rio de Janeiro: Editora Leitura.
- CÂNDIDO, Antônio (1975). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional.
- RANDAL, Johnson (1982). *Literatura e Cinema*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor.
- METZ, Christian (1973). «Além da Analogia, a Imagem». In *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes.
- PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literariedad*. Barcelona: Tusquetes.

Resumo: A obra «Cobra Norato», de Raul Bopp, oferece várias possibilidades para transmutações midióticas. Sendo assim, pode-se, através de uma metalinguagem das inter-relações semióticas, pontuar os passos desse processo.

Abstract: Raul Bopp's work «Cobra Norato» provides several possibilities for media transadaptation. We can therefore, by using the metalanguage of semiotic inter-relation, identify the steps involved in the process.



# Um «Busto» Em Duas Linguagens

Maria Heloísa Martins Dias

---

Universidade Estadual Paulista, São Paulo

Palavras-chave: Nuno Júdice, «Busto», poesia, pintura, reflexo entre linguagens.

Keywords: Nuno Júdice, «Bust», poetry, painting, reflections between languages.

Em *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos*, de Nuno Júdice (2001), o diálogo entre poesia e pintura se afirma a partir da própria composição que se configura na obra. Entre os poemas do poeta português, traduzidos para o francês por Michel Chandeigne, e as gravuras de Manuel Amado há um jogo de reflexos que instiga a leitura crítica a procurar relações de sentido entre as duas linguagens – verbal e pictórica – o que resulta numa iluminação mútua dos objetos postos lado a lado.

Desse modo, o propósito intersemiótico, sugerido na própria estruturação desse livro-moldura, pode se oferecer como um interessante caminho de análise da obra. Entretanto, o percurso a ser seguido neste trabalho não se apoiará na rede conceitual definida pela Semiótica, pois o que nos interessa não é esta linha teórica propriamente e sim as possibilidades de investigação analítica extraídas da natureza singular desses objetos artísticos a partir de suas confluências especulares.

Se, como enuncia o título, estamos diante de um jogo de reflexos, cabem algumas indagações: tal projeção irá se construir por linearidades e transparências, como em espelhos planos, ou fará despontarem tremulações, assimetrias e inversões? Enfim, que procedimentos são operados por essas linguagens para fazê-las figurarem num espaço dialógico?

Recortemos um desses jogos contidos na obra de Nuno Júdice como alvo de nosso comentário: o poema «Busto» (Júdice, 2001: 14) e a pintura que o acompanha (ibid.:15). O poema em francês, «Buste», que antecede o texto em português, não será

objeto de discussão, pois demandaria entrarmos em questões específicas de tradução e de natureza lingüística.

Fiquemos, portanto, com o poema de Júdice e a gravura de Amado.

## Busto

Nos teus ombros de gesso desfaz-se um resto de música. Pedacos que sacudo da pele com um espanador de vento; o olhar oblíquo na indecisão do sexo. Perdi um estremecer de marés quando atravessei o pátio da tua voz. Apanhei as palavras, uma a uma, como folhas arrastadas na corrente vaga do ocaso. Estendi-as na mesa da manhã, abertas, para que o primeiro sol as secasse. Com o calor, voavam até aos teus lábios: pediam-te que os abrisses, que recolheses cada uma das suas sílabas, que bebesses o licor ácido das suas consoantes. Fora dos lábios, as palavras morrem com um estertor de musgo. Corri atrás delas, com uma ânsia de colecionador de borboletas. E vi-as fugirem por entre os dedos; limpei um resto de sons na espuma do canto.



Já a um primeiro olhar para o poema, a visualidade de sua estrutura nos coloca diante de um texto ou mancha densa e recortada, graças ao traçado dos versos ininterruptos que desafiam a linearidade convencional, ao irem se projetando como um fluxo singular de imagens. Não há estrofes, mas um «quadro» sem espaços vazios, em que a linguagem segue seu ritmo operando algumas pausas em certos momentos. Voltaremos a isso mais adiante.

Se o propósito do eu poético é construir o retrato de um busto, tal composição suspen-se no momento mesmo em que se enuncia como promessa. É que os dois primeiros versos, ao apontarem para a imagem a ser captada, oferecem apenas uma parte congelada, solidificada da figura, os «ombros de gesso», incapazes de sustentar a música, que se reduz a restos. A partir dessa inicial imobilidade do busto oferecido ao olhar, desenvolve-se uma estratégia de retratação que colocará em jogo a investida insistente do sujeito em procedimentos para a captura desse ser (imóvel? distante? alheio? indiferente? esquivo?), enfim, uma figura retida na sua intangibilidade. Já o quadro de

Manuel Amado oferece-nos um busto, também de gesso ou marmorizado, mas que, ao contrário do poema, ocupa lugar central e permanece como objeto a nos atrair o olhar, posto que figura em primeiro plano, mesmo com sua também indiferença. Diferentemente dos versos de Júdice, que abandonam a figura mencionada metonimicamente no início do poema para focalizarem o movimento do eu em busca das palavras ou «pedaços» sacudidos da pele impassível, a pintura de Amado deixa centralizado o busto, para o qual converge o nosso olhar, como permanente desafio. Mesmo sob a forma marmórea e hierática, o busto está lá, no centro da moldura que o circunda.

A partir do segundo verso do poema, e persistindo até seu final, a retirada de cena do busto é substituída por uma espécie de «narrativa» em que o centro passa a ser as ações do sujeito poético para apanhar os resíduos ou restos deixados pela visão inicial da imagem. Por outro lado, em relação ao quadro, o percurso de busca para apanhar o que a imagem oculta deve ser realizado pelo observador, exterior à figura, e não um sujeito imerso no texto como o eu poético do poema.

Os pedaços da pele sacudidos pelo eu, ao funcionarem como signo metafórico, abrem-se a algumas possibilidades de sentido: de quem é essa pele, do eu que ficou apenas com os pedaços de uma relação amorosa (carnal? desfeita?) ou a pele engessada desse retrato que ele tenta criar, esculpir, mas de que só consegue pegar as aparas ou sobras da composição? Seja o que for, o que importa como resultado é a construção de um objeto não figurativo, justamente porque escapa à nitidez e ao enquadramento: «o olhar oblíquo / na indecisão do sexo.» (vv 3 e 4). Note-se que a imagem de obliquidade se traça concretamente nos versos, pois há um corte (gráfico) entre um verso e outro, embora encadeados pela unidade semântica. Mas o que o sentido faz permanecer é a indecidibilidade que marca a figura, quanto à sexualidade, a mesma indefinição que a pintura exhibe. Nesse sentido, é interessante notar como desponta a imagem do ser híbrido, bissexuado, indefinido na conjunção entre feminino e masculino, própria das figuras gregas, andróginas, presentes em divindades como Adônis, Dionísio, Cibele etc. Eis o que o quadro nos revela. E o que no poema se enuncia como «olhar oblíquo», no quadro, se transforma numa ausência de olhos e numa leve inclinação da figura para a esquerda. Embora contida na sua posição refratária à cumplicidade com o observador diante da pintura, a figura de gesso ou mármore destaca-se contra o fundo negro em flagrante contraste com o busto branco. Mesmo pétrea, ela avulta-se enquanto clareza luminosa, como se quisesse saltar para fora da redoma em que está colocada.

Assim como «desfaz-se um resto / de música», no início do poema, aludindo-se ao silêncio ou canto que estabelecerá uma possível comunhão entre o eu e o tu, também na gravura o não-olhar e os lábios fechados silenciam e anulam o contato com o outro. Tanto nos versos como na imagem pictórica o não-encontro entre quem foca e o focado se constrói para configurar a poética da perda ou ausência. Para o eu lírico de «Busto», buscar ressonância no outro, tentando atingir a sua voz («quando atravessei o pátio /

da tua voz»), leva a uma perda ou a um «estremecer / de mares». Curioso notar que é no plano inferior do quadro, diferentemente do plano superior do poema (verso 5), que o elemento aquático aparece, com as ondulações, as quais retomam o «estremecer de mares» enunciado. É fundamental essa imagem do plano inferior do quadro, por adquirir pelo menos duas funções.

Além de provocar o estremecimento da figura e das margens que a ladeiam, passando a ser refletidas nas ondulações, esse jogo especular também reflete os versos do poema, à luz da leitura dialógica das duas linguagens. Se, por um lado, a ondulação da imagem pintada movimentada o que acima está estático, por outro, embaça ainda mais o objeto, fazendo tremular sua nitidez e, assim, ressaltando seu ser esquivo, inapreensível. Trata-se, portanto, de uma tensão entre o estático e o móvel. Assim como para o eu poético, no poema, a travessia do pátio no encaixe da voz do tu não logra o efeito desejado, a travessia dessa ondulação aquática, em que o busto se reproduz em espelho, não nos leva a alcançar o objeto ou a captar sua voz. Ao contrário: o observador topa com o corpo escultórico e granítico, que não o acolhe. Mas há ainda outra margem de sentido sugerida pela presença da água ondulante que figura no plano inferior do quadro. Não se trata apenas da projeção oscilatória do busto promovendo a liquefação de sua solidez marmórea, mas também de uma liquefação do figurativo representado acima, como se os reflexos ondulantes modulassem a própria representação, tornando-a refratária à nitidez: fazer o corpo tremular é possibilitar uma nova forma de concebê-lo pelo olhar que o constrói pictoricamente. Do figurativo para o abstrato, da superfície para a profundidade, do natural para o simbólico – eis o caminho de leitura a que o olhar é levado pelo quadro de Manuel Amado.

Se quisermos continuar no jogo de associações entre os elementos de composição do quadro, há mais uma possibilidade. Entre os cabelos da figura e a água abaixo dela cria-se uma relação especular, já que ambos estão marcados pela ondulação. É como se os cabelos já anunciassem, antecipando, a tremulação aquática que se dá abaixo, propiciando também uma espécie de amolecimento da matéria congelada e impregnada de frieza.

Do sexto ao último verso do poema, portanto, ao longo de seu percurso ou corpo textual, o que se oferece é uma espécie de jogo de cabra-cega entre o eu poético e as palavras que se dissiparam ou partiram da voz-música-busto. Traça-se uma situação alegórica para metaforizar a incomunicação ou desencontro entre eu e tu; entre o sujeito e as palavras afirmam-se ações calcadas no absurdo, cuja legitimidade se deve à função poética que as coloca em relação. Assim, apanhar as palavras e estendê-las na mesa para secarem ao sol existe em homologia ao ato de voar das palavras até os lábios, para forçá-los a se abrirem e recolherem as sílabas.

Se o texto verbal configura, na sua performance narrativa tecida pelo absurdo, o esforço do eu em construir uma via de acesso ao entendimento com o tu e sua posse, o objeto pictórico elide o narrativo para preenchê-lo com imagens, cores e formas que

«falem» de uma história imaginária a ser construída pelo observador. Essa «narrativa» não é senão a de uma metalinguagem em que passado e presente confluem nas águas tremulantes da pintura atual, trazidos por uma história da arte que passamos a (re)ler nesse quadro. O que este nos oferece, pelo não dito ou não revelado, é uma concepção de arte marcada pelo figurativo, um momento artístico em que o culto a retratos ou a bustos auratiza a composição do objeto, pelo hieratismo ou sacralidade em que ele está imerso. Arte clássica, por excelência, na qual sublimidade e perfeição conferem à imagem um estatuto (estatuária?) decorativo.

Além de alegórica e anímica a situação em que as palavras atuam como personagens, ocorre uma inversão da lógica habitual, na medida em que são elas que pedem, «falam», solicitam do tu a abertura dos lábios para o recolhimento das sílabas e o fruir do licor. Tanto no poema quanto na gravura os lábios fechados, ainda que sob diferentes formas, convergem para um mesmo sentido: a recusa de beber a acidez das consoantes, acidulação que atua como metáfora do teor amargo do possível diálogo entre eu e tu.

Entretanto, mesmo correndo o risco de enfrentar o amargo do dizer, o risco maior é o não dizer, ou mais ainda, o dizer que não encontra eco, se dissipa, já que, «fora dos lábios», as palavras não existem ou se perdem. Ou seja: não interessa o dizer como fala passada ou a ressoar no vazio, mas como presença viva, entendimento mútuo entre fala e escuta, impedindo que as palavras morram «com um estertor de musgo». O musgo que, na gravura, em seu plano superior, reaparece na parte posterior da cabeça e ladeando-a, sob a forma de friso esverdeado no espaço côncavo que contém o busto.

O embate entre o eu em busca das palavras negadas pelo tu de «ombros de gesso» e as próprias palavras, transformadas em seres animados, prolonga-se por todo o poema e, em seu final, transforma-se numa atitude infantil, por meio da analogia com a perseguição às borboletas: «Corri / atrás delas, com uma ânsia de colecionador / de borboletas» (vv.15-16). O efeito da comparação torna-se evidente num primeiro nível de leitura – tanto os insetos quanto as palavras escapam, fogem por entre os dedos, pois sua natureza não permite a captura imobilizadora por quem busca conservá-las em formol ou num mostruário. Ou numa redoma, como o busto clássico, hierático. Mas não se pode deixar de entrever sentidos mais profundos, para além dessa aparência lúdica contida na atitude do colecionador inocente (que não é inocente). Afinal, a alegoria criada pelo poeta, em «Busto», incluindo em seu final o signo borboletas, como mais uma imagem para compor sua peça, espelha um propósito que está no cerne de toda obra artística, seja qual for a linguagem que a configura: transformar o objeto do desejo em um corpo que só se torna capturável pelo gesto tenso da linguagem, em que fisgar e soltar o objeto pulsem simultaneamente no ato da feitura da composição. Sem dúvida, um ato prenhe de erotismo, do qual a borboleta também participa com sua simbologia. Talvez seja a forma encontrada pelo poeta para compensar a «indecisão do sexo» do ser que

ele tenta retratar. A metamorfose dessa larva, sugerida pelo signo, em algo maduro, eis o que sua poesia busca construir com a alegoria.

Mas são apenas sugestões de leitura. Assim como também podem ficar sugeridas na gravura de Amado as «folhas arrastadas na corrente vaga / do ocaso» (vv. 7-8), signo verbal que se transforma, pela resolução plástica, nos reflexos que esvoaçam na moldura amarela em forma de redoma sobre o fundo róseo, a cor do crepúsculo, que envolve a imagem central.

No início deste percurso dialógico no encaço das duas linguagens acerca de «Busto», focamos o poema como aparentado a um «quadro» ou mancha densa, sem espaços (com só estrofe) e apenas recortada pelos versos em seu ritmosingular. É o momento de retornarmos a esse recorte para focalize-lo melhor.

Com exceção da passagem dos versos 11 para 12, 12 para 13 e 17 para 18 (os dois últimos do poema), nos quais há pausas no ritmo e na sintaxe, todos os demais versos se encadeiam por meio do *enjambement*, criando um fluxo contínuo, porém demarcado por pausas em lugares recorrentes – o início do verso seguinte. Assim: «Nos teus ombros de gesso desfaz-se um resto / *de música*. (...)». Note-se que a expressão por nós grifada, bem como outras («da tua voz», «do ocaso», «de borboletas»), qualificam elementos finais dos versos anteriores, imprimindo ao ritmo uma continuidade feita de quebras. Fratura que reaparece também em versos com outro traçado sintático mas com o mesmo efeito de corte: «(...) o olhar obliquo / na indecisão do sexo. (...)», «(...) para que o primeiro sol / as secasse. Com o calor, voavam / até aos teus lábios: (...)». Enfim, a quebra da regularidade métrica, a tensão entre continuidade rítmica e pausa sintática, o traçado irregular do verso, tensionado entre prosa e poesia, conferem ao texto de Júdice uma natureza híbrida, difícil de ser apanhada, principalmente por uma leitura que se pretenda demarcada pelo poético. Linguagem anfíbia, ou existindo como borboletas (ainda larvas) que escapam por entre os dedos do colecionador a que o poema alude, tal linguagem assinala um apagamento das fronteiras entre «o signo da poesia e o signo da prosa», como Umberto Eco intitula o capítulo de seu texto sobre esse assunto (Eco, 1989).

Não nos cabe aqui, porém, discutir o sentido teórico dessas diferenças nem avaliar a dimensão de uma e outra para explicar o poema «Busto»; importa, sim, perceber que efeitos essa «indecisão» estratégica criada na linguagem desse texto provoca na construção de sentidos, que passam a circular justamente por entre essas margens, oscilatórias, do poético para o narrativo.

O que o poema exhibe em sua textualidade é a presença dúplice da linha reta e do sulco, fluxo e refluxo, mas sem o intuito de compor ou dar como resultado um «desenho» regular, previsível. Se a ausência de ritmo, não garantido pela regularidade ou homogeneidade, como o definem Tomachevski ou Tynianov, dissolve a poesia, é essa

dissolução exatamente que nos interessa considerar como abertura ou espaço em que se opera o jogo de imagens instaurado no poema.

Uma vez que cabe ao eu poético perseguir a voz ou a música de uma figura reduzida à distância e intangibilidade, tal travessia pelo dis(curso) só pode se fazer pelo enfrentamento dos riscos de um espaço-texto sem margens definidas, em que paradas e vertigens ocorrem, perda e encontro do sentido, ida e retorno do verso. Afirmações que se dissipam, vôos abortados. O jogo de cabra-cega entre o sujeito poético e as palavras, como vimos, reflete-se neste outro jogo, o da perseguição mutual entre prosa e poesia: «Apanhei as palavras, uma a uma, / como folhas arrastadas na corrente vaga / do acaso. (...)». A estes versos, bem como a outros do poema, se adequam à perfeição as palavras de Eco ao assinalar a distinção entre prosa e poesia: «é no encontrar e produzir, ou anular, este branco ao redor de uma palavra (ou substituir o branco com um silêncio, ou mudar de linha com um suspiro) que se estabelece a diferença entre prosa e poesia» (Eco, 1989: 234). Suspiro ou seu prolongamento, criação de espaço e seu apagar, é por esses caminhos que o texto de Júdice encontra a sua forma possível para apanhar a figura que lhe escapa – uma mulher ou busto – incontornável, assim como a movimentação indecisa da linguagem, feita de impulso e contenção.

Como se pode ver, a «semiótica do verso», expressão de Eco, engloba aspectos que ultrapassam a configuração material quantitativa e identificável por parâmetros de regularidade. Bem mais rentável, do ponto de vista crítico, para a focagem do poema de Nuno Júdice, é perceber a importância da correlação necessária entre expressão e conteúdo, conceitos teorizados por Hjelmslev em relação à linguagem (Hjelmslev, 1975). A nosso ver, tal interdependência se dá como um modo singular de construir a própria função signica, no seu funcionamento artístico: dar espessura ou umka aparente autonomia à expressão de modo que o conteúdo nela se configure como realidade segunda, incrustada na materialidade verbal, significante. É por isso que o «busto», quer como referência, quer como objeto resultante da construção, não é o relevo ou foco principal de nosso olhar. Antes dessa realidade dita ou a residir num fundo que precisaria vir à tona, existe o ser da enunciação, que se expressa ou se adianta como peça a exibir sua feitura. Já o busto, na gravura de Manuel Amado, é uma imagem que se impõe, mesmo com seu hieratismo e a tremulação de seus reflexos, adiantando-se a qualquer texto/leitura que dela se fizer.

Em ambos os casos, texto e pintura se conjugam num jogo de reflexos com tal densidade e profundidade de sentidos, que seus efeitos só se tornam possíveis por meio de um olhar que se disponha a percorrer os caminhos para sua construção. Mesmo que seja, como reconhece o eu poético de «Busto», para sentir escorrer por entre os dedos «um resto de sons / na espuma do canto»

## Bibliografia

- ECO, Umberto (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HJELMSLEV, Louis (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- JÚDICE, Nuno (2001). *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos*. Paris: Chandeigne.

Resumo: Análise comparativa entre o poema «Busto», de Nuno Júdice e a gravura de Manuel Amado que figuram em *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos* (2001), com o propósito de destacar procedimentos estéticos que singularizam o jogo entre as duas linguagens – verbal e pictórica – por meio de aproximações e diferenças.

Abstract: A comparison between the poem «Busto», by Nuno Júdice, and the painting by Manuel Amado that are present in *Jeu de Reflets/Jogo de Reflexos* (2001), in order to highlight the aesthetic procedures that singularize the interplay between the two languages – verbal and pictorial – based on similarities and differences.

# Dois exercícios dramáticos de Camilo Castelo Branco

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: Romantismo, Camilo Castelo Branco, dramaturgia.

Keywords: Romanticism, Camilo Castelo Branco, dramaturgy.

## 1. *Corpus* dramatúrgico

Dentre a extensa obra literária de Camilo Castelo Branco (1825-1890), a vertente dramática é uma de suas expressões literárias que menos tem merecido o apreço da crítica, contudo, se a analisarmos com atenção, veremos que aí estão as forças motrizes da produção novelística do autor de *Amor de perdição*.

A produção teatral do Autor desenvolve-se, com certa intermitência, entre 1847 e 1875, cultivando:

- a) o melodrama histórico – *Agostinho de Ceuta*, drama em quatro atos (1847); *O marquês de Torres Novas*, drama em cinco atos (1849);
- b) o melodrama burguês – *Poesia ou dinheiro?*, drama em dois atos (1855); *Justiça*, drama em dois atos (1856); *Espinhos e flores*, três quadros (1857); *Purgatório e paraíso*, drama em três atos (1857); *O último acto*, drama em um ato (1859); *Abençoadas lágrimas*, drama em três atos (1860); *O condenado*, drama em três atos e dois quadros (1870); *Como os anjos se vingam*, drama em um ato (1870);
- c) a comédia – *O lobishomem*, em três atos, publicada em 1900, embora tenha sido escrita no final da década de 40; *O morgado de Fafe em Lisboa*, em três atos (1860); *Duas senhoras briosas*, em um ato (1863); *O morgado de Fafe amoroso*, em três atos (1865); *Entre a flauta e a viola*, em um ato (1871); *A morgadinha de Vale de Amores*, em três atos (1871).

A rigor, o *corpus* dramaturgico de Camilo inclui ainda o que poderíamos chamar de «exercícios teatrais»: o «provérbio» dramático *Crê ou morres!*, ato composto de onze cenas, publicado originalmente no *Nacional* entre 27 de setembro e 09 de outubro de 1849<sup>1</sup>; o «drama em um acto» *O noivado* [de Maria Elisa com António José da Silva], a compor o capítulo XIX da novela *A filha do Arceidiago* (1855); a comédia *Patologia do casamento*, inserta no livro de contos *Cenas contemporâneas* (1855). O vezo de exercitar seus dotes dramaturgicos reaparece em 1863 com *Noites de Lamego*, basicamente um volume de contos e crônicas a abrigar dois textos teatrais: *O tio egresso e o sobrinho bacharel*, («capítulo de um romance maçador», que no final traz a data de 1849) e o «conto moral» *Dois murros úteis*, cuja ação transcorre no Porto em 1849.

Registrem-se ainda dois projetos dramáticos inacabados. Datado de 19 de dezembro de 1849 e publicado no *Nacional*, encontramos a quarta cena do «fragmento de um drama do futuro intitulado *O último ano de um valido*» (Castelo Branco, vol. XIII). Da breve cena depreende-se um caso amoroso entre uma rainha e seu valido. Ela, estigmatizada pela decadência e luxúria, teria posto «a leilão os andrajos de um país inteiro para comprar as ricas alfombras de seus festins amorosos». Ele, por seu turno, teria subido «desde o último degrau da escala social, conspurcado de infâmias, até ao primeiro do valimento e da vergonha» (Castelo Branco, XIII: 266). A retórica do diálogo tem a grandiloquência verborrágica e derramada dos melodramas. Melodrama histórico? Melodrama burguês, a asinalar a decadência do Velho Regime? Não é possível determinar.

Inacabado também ficou um melodrama burguês, que teria sido iniciado em 1875, segundo nota de Justino Mendes de Almeida<sup>2</sup>, e cujo título seria *Tentações da serpente*. Dele conhecemos apenas o primeiro ato, inserto em *Boémia do espírito* (1886), a enfeixar, como diz Camilo, «muitas formas literárias, variadas e incongruentes, em um só atilho»(Castelo Branco, XVI: 5).

Em parceria com Ernesto Biester assinalam-se ainda as adaptações teatrais de duas de suas novelas: *Vingança* (1858) foi transposta para a cena em 1862 com o mesmo título, transformada em melodrama com um prólogo e quatro atos; *Mistérios de Lisboa* (1854), cuja encenação se deu em 1863, intitulando-se *A penitência*, com um prólogo e cinco atos. Tais peças só foram publicadas em 1932 e 1933<sup>3</sup>, respectivamente.

<sup>1</sup> Hoje incluído no volume IX, 214-251, das *Obras completas de Camilo Castelo Branco* (edição dirigida por Justino Mendes de Almeida). Porto: Lello & Irmão, 1993. A publicação conta dezessete volumes vindos a lume entre 1982 e 1994. Todas as citações referentes a Camilo Castelo Branco são retiradas desta obra.

<sup>2</sup> Luiz Francisco Rebello indica a data de 1872. (Rebello, 1991: 84).

<sup>3</sup> A publicação de ambas as peças é de responsabilidade da Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, em benefício da «infeliz neta de Camilo, Exma. Sra. D. Raquel Castelo Branco», a partir de manuscritos encontrados no Arquivo do Teatro D. Maria II, sob registros 284 e 380 respectivamente, conforme nos declara R.S.C., iniciais que não pudemos identificar a quem se referem. O prefaciador indica ainda que o manuscritos encontrados contêm uma série de outros números, a tábua de personagens, acompanhada

Em 1886, Camilo Castelo Branco dá sua última contribuição aos palcos portugueses. Trata-se de *O assassino de Macário*, «versão livre» do original francês, *Le meurtrier de Théodore*. A tradução não traz, na folha de rosto, os nomes dos autores originais: de Clairville, Brot e Victor Bernard.

Por fim, neste resgate da bibliografia dramática de Camilo, talvez mereça registro o desaparecimento de um melodrama e quatro comédias.

O melodrama, intitulado *A matricida*, inspirou-se num fato coetâneo ocorrido em 1848: uma filha, influenciada pelo amante, esquartejara a mãe com o intuito de roubá-la. (Tal assunto foi objeto de um folheto, publicado anonimamente à mesma época sob o título *Maria! Não me mates que sou tua mãe*.) A estréia da peça, anunciada em 1849 no Teatro Camões, no Porto, jamais ocorreu.

Três das quatro comédias perdidas teriam subido à cena: *O magnetismo e O fim do mundo*, em 1855; *Um candidato*, em 1856. Quanto a *O preço de um capricho* restou-nos apenas o título.

Este ensaio vai destacar, do não desprezível, pelo menos em número de produções, corpus dramático de Camilo dois brevíssimos textos æ *O tio egresso e o sobrinho bacharel*, («capítulo de um romance maçador», que no final traz a data de 1849, texto publicado originalmente n' *O Nacional*, número 219, de 24 de setembro de 1849, embora com título distinto daquele por que depois ficou conhecido, e, mais tarde, na *Gazeta de Portugal*, número 186, de 26 de junho de 1863) e o «conto moral» *Dois murros úteis*, cuja ação transcorre no Porto em 1849 (primeira publicação em *O Nacional*, números 222 e 231-232, de 27 de setembro de 1849 e 08 e 09 de outubro do mesmo ano e, depois, na *Gazeta de Portugal*, números 192 e 193, de 09 e 10 de julho de 1863), os quais poderíamos chamar de «exercícios teatrais». Os dois textos, mais tarde, foram inseridos em *Noites de Lamego*, 1863, basicamente um volume de contos e crônicas a abrigar dois textos teatrais.

Ambos os textos tratam fundamentalmente da literatice e da (*in*)autenticidade dos seres, que constituem, conforme cremos, a pedra de toque da dramaturgia camiliana e, ousamos talvez, afirmar de sua novelística. Daí destacarmos tais exercícios dramáticos, que, embora escritos, quando o autor contava com cerca de 24 anos, revelam já uma mundividência, que permanece presente no Camilo maduro.

## 2. Dois exercícios teatrais

Em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* contracenam o Tio, representante do velho Portugal e o Sobrinho, rapaz inserido na geração moderna.

---

dos respectivos atores que as representaram, várias anotações que incluem marcações cênicas, cortes no texto, além de afirmar que a letra estampada não é de Camilo Castelo Branco.

O Sobrinho, leitor de folhetins franceses, como *Os amores de Paris*, de Paul Féval, promove uma verdadeira apologia à literatura ultra-romântica, caracterizada por imagens gastas, frouxas, clichês que, ao fim e ao cabo, escondem a verdadeira essência da alma portuguesa, na medida em que estão a «macaquear» a literatura francesa do período, como fica patente nos seguintes versos que declama:

Linda, linda se desliza,  
como o velo, como a brisa,  
que na flor se aromatiza,  
aljofrada da manhã!  
Tem os mimos da baunilha,  
é estrelinha que rebrilha  
é a mais dilecta filha  
do fantástico Ossian! (Castelo Branco, XIII: 930)

Vemos, pois, que o moço, com sua bacharelise de ultra-romântico e poeta, veste (e camufla), com a grandiloquência das metáforas etéreas, a realidade, que resulta, assim, literária, livresca. Realidade onde, denuncia o tio, «é tudo imaginação», sem «vislumbre de sentimento». Daí o saudosismo do Tio, representante de uma geração passada, que reconhece nas páginas de Bernardes, Ferreira e Filinto, a essência do que é efetivamente a alma nacional, uma vez que aí as idéias tinham menos brilho retórico «e mais coração». Ausência, pois, de autênticos sentimentos é o que lamenta o tio, ao revelar a literatice que reveste seres e realidade, tornando-os contrafacções literárias. O brevíssimo exercício dramático camiliano vai terminar com um verdadeiro desabafo do Tio:

Cala-te aí, miserável! No teu culto à mulher não há vislumbre de sentimento: é tudo imaginação. Vocês, para entoarem hinos a umas, escorcham com o pé o seio de outras. Sede vis, sede algozes; mas não sejais hipócritas, nem insulteis o passado, que tinha menos luz e mais coração. (Castelo Branco, XIII: 938)

Egresso de um Portugal, que já não existe, o ancião busca resgatar a autenticidade dos seres e de seus verdadeiros sentimentos, expressos por meio de uma gramática castiça, que veiculariam imagens (bíblicas ou mitológicas) capazes de reverenciar o que há de mais visceral e verdadeiro na alma portuguesa.

Quanto a *Dois murros úteis*, estamos diante de mais um exercício dramático, composto por nove breves quadros, em que um rico burguês æ Bonifácio José Andraens æ pune com o desforço físico dois sedutores æ Venceslau de Mendanha e Joaquim Gonçalves Parada æ que estão a cortejar-lhe a mulher.

Dois *dandies* saídos das páginas das novelas românticas com toda a logorréia do estilo ultra-romântico, como se pode entrever pelas «páginas de um livro que Mendanha põe-se a escrever, depois de conversar com D. Luísa

– «Sou um mistério!

As lágrimas daquela mulher são a voz de Jesus Nazareno ao Lázaro!

Via-a chorar!... Oh!... azevinha sem franças de árvore!... Voa, voa, por esses céus além, e poisa em minha alma, que te segue!

Ó Luísa, Luísa, como eu te amo!

Es a pomba da minha arca! Já vejo terra! Já as águas tempestuosas se abaixam!

Eu não tinha amado nunca, nunca!...

Cuidei que o escuro do meu abismo era a cor do mundo! Não! O mundo é belo! A alma banha-se em ondas de luz!

*Et caetera.*» (Castelo Branco, XIII: 978) –

ou pela carta que Parada escreve à devastadora de corações Luísa:

Era ontem por noite alta.

A Lua baloiçava-me em coxins de azul;

E o Douro soluçava no seu cinto de fragas;

E a natureza, filha do Senhor, ouvia em silencioso pasmo o eco sonoro do eterno *fiat!*

E eu, alma irrequieta como uma das luzentes sombras, que regiram nos limbos do Dante, buscava-te, ó Beatriz, ó visão puríssima, ó mago Santelmo de perdido náufrago; Luísa! Luísa!, sobre qual abismo me impende a tua mão! Rainha de imortal esplendor, huri, ave do Paraíso, lâmpada do santuário das regiões divinas!, como

eu te dobro este joelho nunca dobrado às filhas dos homens!

Tu és a mirra e o cardamomo das aras do Senhor!

És a abelha das colmeias do Céu!

És o soído da harpa eólia!

És o aroma das flores místicas!

És a veneziana em sua gôndola!

És a visão de Maomé, quando inventou o Céu!

E eu amo-te... Oh! como eu te amo, Luísa!... Se queres saber o meu nome,

pergunta-o ao suspirar da noite, à claridade suavíssima da Lua, àquela estrela que além me está dizendo de ti os inefáveis mistérios da tua dor! (Castelo Branco, XIII: 987).

Duas figuras poéticas de folhetim, são, como vimos, um plágio literário, a exemplo da quase seduzida D. Luísa, uma *bas bleu*, que, descontente com um casamento de conveniência, exercita seu amor ultra-romântico numa carta endereçada a Venceslau Mendanha:

Não pedi ao céu coragem para escrever-lhe. É abusar da Providência, é injuriá-la pedir-lhe auxílio em lances destes. A religião não consolou Heloísa. É a desgraça que me dá valor. É a desgraça que me absolve. De algum bem me havia de servir ela!

Tenho febre. Vejo-me indigna, abomino-me, e todavia prezo agora mais que nunca a minha vida. Ai!, eu compreendo-me!... Sonhei o amor! Que venho eu pedir-lhe, Venceslau? A compaixão do amigo. Nem isso já pode dar-me?... E uma lágrima que eu venho pedir-lhe. Não me escarneça. Oh!, com que perdição o amo! Digo-lho por estes lábios impuros; digo-lhe com o coração virgem; digo-lho com a santa candura dos quinze anos! Peça-lhe vida, peça-lhe amor que me faça esquecer esta vergonha. (Castelo Branco, XIII: 986-987)

Sabendo da influência negativa que as novelas exercem sobre o coração e a vontade de D. Luísa, o Sr. Andraens afirma que «Tem demónio ela!... A literatura derranca-ma! Faça-me o favor de lhe não trazer mais novelas, amigo e senhor Mendanha... O senhor sabe o que são mulheres....» (Castelo Branco, XIII: 977).

Ao fim e ao cabo, mesmo preocupado com as questões que envolvem a provável queda do Ministério e sua conseqüente perda de capital, o marido não deixa de notar que «Aqui há marosca! A mim não me embaças tu, Luisinha! Eu te pilharei com a boca na botija!... É um dos dois... Se não forem ambos... Tinha graça!... Eu que, por dá cá aquela palha, deslombei homens, se me deixava mangar por estes safios!». (Castelo Branco, XIII: 991).

À moda antiga, Andraens resolve a questão, «sem mais delongas, estampa na frente de cada um dos amigos dois murros simultâneos, murros capazes de matarem baleias. Os franzinos moços vêem as estrelas, e estendem-se o mais horizontalmente que podem». E D. Luísa desde aquela noite, lê menos, e – o que mais assombra! – engorda mais» (Castelo Branco, XIII: 994).

Inautênticos, os dois amantes vêem-se expostos ao ridículo. Numa sociedade de aparências, natural que o tema da (*in*)autenticidade tenha a ver com o conflito Ser *versus* Parecer, axial na comediografia camiliana, não esquecendo, porém, o autor de *A mulher fatal* de apresentar a moral da história: «Foram *dois murros úteis* a eles, a mim, à minha mulher, à sociedade e aos costumes nacionais» (Castelo Branco, XIII: 994).

Note-se que, *Noites de Lamego*, obra que reúne grande parte da produção camiliana publicada na *Gazeta de Portugal*, é de 1863, nessa época Camilo Castelo Branco dedica-se à escritura de melodramas burgueses e comédias. A vinda a lume na mesma data em que se representou *O morgado de Fafe amoroso*, a tratar de ambos os motivos, pode ser mera coincidência. Mas pode representar a vinda à tona, emergente do inconsciente, de um tema que, germinal em 1849, permeará as tramas e conflitos de sua dramaturgia. A exemplo do que ocorrerá nos melodramas burgueses e nas comédias.

### 3. Uma dramaturgia a oscilar entre o riso e as lágrimas

A dramaturgia romântica, segundo Luiz Francisco Rebello, limita-se entre 1838 (*Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett) e 1871 (*O condenado*, de Camilo Castelo

Branco). A incursão camiliana pelo teatro se deu, conforme vimos, entre os anos de 1847 e 1871. Portanto, nos prelos ou nos palcos, a experiência dramatúrgica de Camilo transcorreu, *pari passu*, acompanhando a moda e o gosto do Romantismo entronizado. É natural que suas peças, respondendo ao apelo do momento, travassem um diálogo com a norma estética do período.

A resposta camiliana à moda dos melodramas históricos, imperante na década de 40, teve dois títulos: *Agostinho de Ceuta* e *O marquês de Torres Novas*, publicados, respectivamente, em 1847 e 1849. Frutos da incipiência, ambas as peças, se submetidas ao rigor crítico de Alexandre Herculano, incorreriam em defeitos imperdoáveis para o autor de *Portugaliae monumenta historica*.

Mesmo que descontemos sua proverbial ironia, Camilo arrependeu-se dos seus cometimentos histórico-dramatúrgicos. Além de ter logo abandonado o veio, reconhece, em 1857, a incipiência (ou será insipiência, na óptica de Herculano?) de «*Agostinho de Ceuta* e *O marquês de Torres Novas*, que não posso dizer de horrível memória, porque ninguém se lembra delas».

Esta década de quarenta não seria de todo perdida. Exercitou o estoque dos expedientes melodramáticos, adestrando-se na fôrma que fazia a delícia e choradeira dos palcos românticos, apurou a lacrimosa sentimentalidade e o papel avassalador da paixão, que há de distinguir seus melodramas burgueses em relação à norma epocal, além de ensaiar dois diálogos dramáticos em que embrionam motivos fulcrais de sua comediografia.

A temática desenvolvida em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis* será, a partir dos anos cinquenta, desenvolvida por Camilo, quando põe em cena, basicamente, o conflito Poesia *versus* Dinheiro.

De um lado, a utopia de uma sociedade que deveria nobilitar-se pela honra e pelo trabalho, a apologia do *self-made man* que, saído da pobreza, conquistará seu espaço com probidade. Na trincheira oposta, os *homens de mármore*, corações empedernidos, adoradores do *bezerro de ouro* numa sociedade em que o homem era o lobo do homem. De um ângulo, o frêmito social e tribunício espelhava as aspirações de uma classe em luta contra a aristocracia empobrecida e decadente, a viver da glória enferrujada de seus brasões, encastelada no ócio e, portanto, desadaptada a um meio cuja palavra de ordem era o trabalho dignificante. De outro, o combate ao argentarismo sem entranhas do capital especulativo visava a impor a essa mesma burguesia, instalada no poder, um modelo ético que a dignificasse. Esse modelo foram os melodramaturgos burgueses buscar na herança simbólica da aristocracia desapeada do poder. O discurso de Mendes Leal e Ernesto Biester, para ficarmos nos dois mais representativos, objetivava incutir na burguesia — note-se — *nobreza* de caráter, *fidalguidade* de maneiras. Em suma, os melodramas do período constituíam um compêndio para formar burgueses *fidalgos*. Esse esforço de nobilitação da burguesia preparava e justificava o surto dos *barões* do

Constitucionalismo, tão criticado em *Viagens na minha terra* pelo mais tarde Visconde Almeida Garrett, que, aliás, muito bem sintetizou o conflito Poesia versus Dinheiro, ao dizer que a sociedade era materialista e sua literatura utopicamente espiritualista.

Com este pano de fundo, Camilo fez palcos e prelos gemerem com seus melodramas burgueses. Sem fugir à regra, sua melodramaturgia foi arquetipicamente espiritualista. Não estranha que, em perfeita sintonia com o momento, seu melodrama burguês de estréia na cena portuguesa (1855) repercuta, no título, a temática que, dominante no período, ao cabo foi também sua: *Poesia ou Dinheiro?*

O exame de seus melodramas burgueses mostra-nos que *Poesia* emblematizava espiritualismo, altruísmo, paixão avassaladora e de raiz, sentimentalismo, tudo visceralmente autêntico, conforme já anunciara o Tio egresso em 1849. Por sua vez *Dinheiro*, além do óbvio argentarismo, cunhava o filisteísmo burguês, a inautenticidade das aparências.

O diálogo camiliano com a fôrma teatral imperante só não foi totalmente parafrásico, ao reproduzir e *conformar* o paradigma temático do momento, porque se ausenta o intuito de intervenção social, notável em Mendes Leal, Ernesto Biester e outros, dirigido, como vimos, no sentido utópico de nobilitar a burguesia. Ademais, o papel das paixões avassaladoras e excruciantes, o purgatório das expiações que põem à prova os verdadeiros sentimentos, os desencontros do Amor impossível ou contrariado, dão a tônica característica de seus melodramas burgueses, transformando seus heróis e heroínas em vítimas de sentimental e ultra-romântico Coração.

Em contrapartida, sua comediografia retoma a temática Poesia versus Dinheiro, metaforizando-a agora no conflito Coração versus Estômago. As novas metáforas para o mesmo tema, inspiradas em órgãos do corpo humano, (indícios de um *naturalístico* pensador para enfocar o prosaísmo da existência?), vão opor a sede dos sentimentos autênticos e — nos dizeres do João Jr. das *Cenas da foz* — a «víscera-rainha», emblema do filisteísmo burguês.

As comédias de Camilo expõem um aparente paradoxo que consiste em defender o Coração através da vitória do bom senso estomacal. Servindo-se da norma social, expressão da filistéia Cabeça burguesa, Camilo expõe ao ridículo os joanetes morais, o materialismo rasteiro de uma sociedade patarata, dominada pela inautenticidade, contrária, portanto, à idealidade genuína e de raiz de seus heróis e heroínas melodramáticos.

A originalidade da comediografia camiliana reside já nesta paradoxal inversão de exaltar e defender o Coração, servindo-se do triunfo do Estômago. Originalidade que repercute também no diálogo crítico travado, ao cabo, com as idealidades éteras e siderais dos melodramas burgueses.

Como se vê, seja na comediografia, seja no melodrama burguês, Camilo está a defender as idealidades de seu sentimentalismo arraigadamente romântico.

Autenticidade de sentimentos e paixões é o que, ao fim, reivindica Camilo, em defesa de um romantismo ontológico, se assim podemos dizer. À luz desse clamor pela

autenticidade, explica-se o papel do conflito Ser *versus* Parecer inscrito em suas críticas às «indróminas» românticas.

As «indróminas» constituem contrafações do autêntico sentimento romântico. Construídas a partir de poses inspiradas em novelas da moda e de uma retórica «sublime até à estupidez», tanto na logorréia metafórica como no estilo «ramalhudo», as «indróminas» assumiam a condição de clichês literários, como ficara patente já em *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis*. Ao denunciar a transformação do *ser romântico* em plágio livresco, Camilo desnuda-lhe a inautenticidade ontológica, saudoso do tempo em que se era legítima e visceralmente romântico. Outrora toda e qualquer semelhança com os paradigmas do Romantismo era mera coincidência, uma sintonia de almas, gêmeas nas desventuras, no sentimentalismo, na autenticidade ôntica. A vida imitava a Literatura — naturalmente —, sem os plágios existenciais nascidos da leitura e da literatice.

Se o romantismo, enquanto atitude perante a vida, esvaziara-se ao longo de trinta anos, transformado em clichê, em literatice, ou digerido pelo prosaico Estômago, isso também significava a própria agonia e morte de sua expressão literária (o Romantismo). No fundo da crítica às «indróminas» românticas estava o amargor de que o romantismo, enquanto expressão autêntica de *ser* e *sentir*, sucumbia. A vitória do materialismo, do filisteísmo, enfim, do Estômago, deixava Camilo, naquele findar dos anos setenta, às portas de uma sociedade prosaica e patarata, cuja vileza seria melhor autopsiada com o bisturi da moda literária importada de França. Tal desalento talvez explique a incursão camiliana, no fim de carreira, pelo Realismo/Naturalismo.

#### 4. Conclusão por concluir

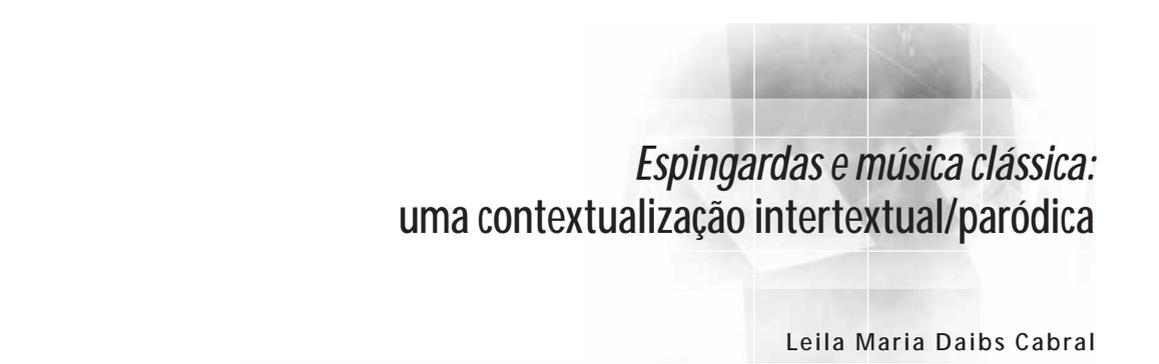
Além da comediografia e dos melodramas burgueses seria preciso examinar acuradamente as crônicas e os folhetins, as críticas e as nótuas, enfim, os textos considerados menores, estampados ao longo de sua prolífica carreira, aqueles escritos por ele, Camilo, ao correr da pena preocupada em sustentar, comezinhamente, o estômago da família, mas também os assinados por seus pseudonímicos (quase heteronímicos) «autores», como por exemplo, o João Júnior de *Cenas da Foz* ou o Antônio Joaquim, aliás, parceiro de Camilo em *Doze casamentos felizes* e interlocutor pródigo de casos em *Vinte horas de liteira*. Desse modo, poder-se-ia, com mais precisão, comprovar se aquilo que já estava estampado nas páginas de dois exercícios dramáticos de um Camilo ainda incipiente no fazer literário não explicitaria a escorregadia visão de mundo do autor de *Amor de salvação*.

## Bibliografia

- CASTELO BRANCO, Camilo (1982-1994). *Obras completas* (dir. Justino Mendes de Almeida). Porto: Lello & Irmão.
- CORRADIN, Flavia Maria (1997). *Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo*. Universidade de São Paulo (Tese de doutoramento policopiada).
- REBELLO, Luiz Francisco (1991). *O teatro de Camilo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Resumo: O presente artigo, depois de historiar sucintamente, a produção dramática de Camilo Castelo Branco, pretende analisar dois breves textos do Autor, *O tio egresso e o sobrinho bacharel* e *Dois murros úteis*, datados de 1849, e mais tarde inseridos no volume *Noites de Lamego*, de 1863, com o objetivo de revelar as matrizes da comediografia camiliana, bem como da vertente satírica de sua novelística.

Abstract: In this study, after sketching a concise overview of Camilo Castelo Branco's dramatic production, we aim to analyse two of the author's short texts – *O tio egresso e o sobrinho bacharel* and *Dois murros úteis* – originally written in 1849, and later collected in the 1863 volume under the title *Noites de Lamego*. We thus hope to disclose the patterns of Camilian comedy, together with the satirical dimension of his fiction.



# *Espingardas e música clássica:* uma contextualização intertextual/paródica

Leila Maria Daibs Cabral

Ensaísta, São Paulo

Palavras-chave: intertextualidade, paródia, história, metaficção.

Keywords: intertextuality, parody, history, metafiction.

«Qual a probabilidade de personagens com os mesmos nomes do Amor de Perdição surgirem, de novo, numa área qualquer do Norte de Portugal?»

A pergunta, formulada pela personagem Briolanja de Menezes, a um professor de Probabilidades, da Área de Ciências, do Porto, abre espaço para a intertextualidade, na narrativa de *Espingardas e Música Clássica*, do escritor português, Alexandre Pinheiro Torres (1989: 48). Nesta obra, a ruptura e a mudança se operam na dimensão social da narrativa de *Amor de Perdição*, agora circunscrita topicamente em Frariz do Tâmega, uma localidade ao norte de Portugal. Espaço geográfico vizinho à região onde se desenvolveu o entrecho do romance camiliano, projeta-se de imediato no livro parodiador e também finaliza a fabulação, com a freqüente presença do Rio Tâmega. Trata-se de um espaço que simbolicamente centraliza o nacionalismo que se indicia na obra, por um trajeto narrativo que deságua no mesmo caminho topológico dos rios aí revisitados, como em várias obras literárias; uma via para o narrador olhar para o interior de si mesmo, das personagens, de sua terra, nas pegadas do Romantismo, de um século atrás. As marcações do tempo se sucedem pela descrição pictórica que assinala o clima de inverno instalado na fábula, que se encaminha para o acontecimento da tomada de Goa e à derrocada do «império» português ultramarino. Outros dois elementos implícitos são o ato da censura salazarista, que proíbe a veiculação de notícias pelo rádio e a consequente transmissão de música clássica, configurando-se o seguinte esquema: *Espingardas* – ditadura; *Música Clássica* – censura; conforme enuncia a voz autoral no trecho a seguir:

Nesta invernia que não pára vamos deter-nos num alvorecer em particular, o de terça-feira, 19 de Dezembro de 1961. Para o Juíz Tadeu de Albuquerque, não sai da cabeça cada minuto decorrido desde a quinta feira anterior, dia 14. À cautela, não vá ser enganado pelas modulações que o clarim anuncia o desalvorar, o juíz franze o sobrolho à mulher ainda enrodilhada no seu sono e fecha atrás de si a porta do quarto. Leva na mão o Grundig portátil. Pouco dormiu. E mais tomou um belegard retard (Torres, 1989: 23-25).

A partir daí o narrador inscreve os atores no trajeto narrativo: a esposa do Juíz Albuquerque, a filha Teresa e a criada Mariana. São familiares ao narratário, singularidade que o impulsiona a percorrer a leitura com redobrada atenção porque se embrenha no caminho da intertextualidade, trilhado pelo autor. Instala-se a paródia, a partir do próprio título, numa leitura voltada para um contexto bifronte: de um lado se mostram as *espingardas*; de outro, a *guerra*, que se sucedem espacio-temporalmente na narrativa, completando o quadro histórico da ditadura de Salazar, do regime militar de Portugal. Lemos em *espingardas* a presença perturbadora da polícia política por toda a Frariz do Tâmega, (ou de Amarante?), que impõe constrangimento aos habitantes, notadamente aos de menor escala social. Ademais, a Polícia Internacional de Defesa do Estado e a Guarda Nacional Republicana são marcações de um tempo de terror, de grandes silêncios e de temor pessoal, numa ambiência de grande polarização política. É a face visível que se põe em foco. De outro lado, *Música Clássica* aponta para o alienante, para o lado que se camufla, numa espécie de índice metonímico simbólico. A denominação musical que o autor elegeu para alguns capítulos sugere ao receptor os acordes de uma «Serenata à chuva», de um «Intermezzo de dois galos», de «Três intermezzos de Brahms», um «Nocturno de Tereza», ou um «Carnaval de Schumamm», nos quais é visível a ironia autoral quanto ao mistério acerca da atuação política governamental portuguesa: enquanto houvesse música clássica a tocar no rádio, o povo não conheceria a real situação dos acontecimentos. Na trama intertextual, o escritor transformou o antigo enredo camiliano pela tática da deslocação e da descoberta de um novo trajeto: uma espécie de apropriação «indébita» é denunciada por atores que desempenham competente papel metalingüístico, ao rememorarem, durante o desenvolvimento da fabulação, fatos do texto parodiado. Encaixa-se no curso do cronológico, uma instância reflexiva, ocupada principalmente por duas figuras – Teresa e seu pai, Tadeu de Albuquerque – este, constantemente flagrado em suas contemplações do Rio Tâmega, que lhe trazem recordações involuntárias do passado próximo e do distante, conduzindo-o a momentos epifânicos de correntes de consciência, cujas revelações lhe provocam mudanças. Afinal, a vida do magistrado se redescobriu a 19 de Dezembro de 1961, o mesmo dia em que a União Indiana invadiu e ocupou as possessões da chamada Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu). O Juíz Tadeu estranhava muito que fosse então possí-

vel escutar a música de Richard Strauss em memória de quem caíra baleado pela força das espingardas.

Quanto a Simão Botelho, figura marcante na obra de Camilo, em *Espingardas e Música Clássica* é, também, namorado de Teresa. Não caiu nas boas graças do pai da moça, além de ser procurado, perseguido pela Guarda Nacional Republicana e pela PIDE, como suposto cabeça da paralização da têxtil, de propriedade do Juíz aposentado. É irmão do padre Francisco, que tem «pendores subversivos» e ambos são filhos de Serafim, o caseiro dos Alvezes. A aristocrática Dona Briolanja, por sua vez, é viúva de um «descendente do ínclito Afonso de Albuquerque» e guarda uma famosa coleção de Camilo Castelo Branco. Em suas terras, mora e trabalha Serafim, com a família.

O leitor se apercebe da urdidura, sobrepondo-se à de *Amor de Perdição*, envolve-se com ela e considera, diante dos quadros e cenas que, se a história do romance camiliano não se reproduz, ao menos convence. Cada palavra é um quadro codificado e organizado que leva a um discurso pronto, arquitetado para tapar o real como «uma grelha retórica», uma matriz formal pré-existente a qualquer atualização no texto, no dizer de Samira Campedelli, em *Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica: o arquitexto parodístico e o mito do amor-paixão* (1994). Nomeadamente, quando Dona Briolanja interpela o caseiro de sua Quinta, acerca de Simão, Serafim lhe responde, com segurança, que seu filho não matará ninguém, como no romance camiliano (Torres, 1989: 32).

A trama se sustenta por dois planos: o da manhã desse 19 de dezembro de 1961 e o dos antecedentes, antigos e recentes, mas as fronteiras do leitor não esbarram nas circunstâncias, pois o narrador insere a todo o instante a recordação-síntese. O relato tem início pelos habitantes de Frariz, na medida em que o narrador os coloca aqui e ali, na intriga, com suas qualidades e seus defeitos, que apontam para as potencialidades esmagadas sob o peso da sua decadência, seja pela inadequação, seja pela estranheza do seu comportamento; num jogo onde os traços intertextuais saltitam lá e cá. Que o confirmem Teresa, Madalena, Mariana, Tadeu de Albuquerque, Padre Francisco, Coronel dos Dembos, Dona Guiomar, PIDES e os homens da Guarda Nacional Republicana. Os últimos constam para figurar que os habitantes de Frariz não são distintos dos de outras localidades; a grandeza do passado está incutida em algumas personagens que persistem na repressão, fechando-se à abertura social e à proposta de uma nova política sugerida. Felizmente aparecem novas personagens para transformar as relações que as envolvem. A apreciação do crítico Abdala Jr. explicita, na apresentação de *Espingardas e Música Clássica*, que as personagens se afastam da submissão tradicional de *Amor de Perdição* e até mesmo Tadeu de Albuquerque acaba por se transformar, praticando «algumas ações reformistas» (Abdala Júnior, 1989: 7).

Várias tomadas de posição ocorrem no texto, à medida que o narrador emite seus pareceres: Teresa, homônima da heroína romântica, é emancipada; passa longe da frágil, indefesa donzela do século XIX, cursa Letras, em Coimbra e não concebe o casa-

mento como meta do gênero feminino. Astuta figura de mulher do século XX, fruto de um casamento malogrado, não se submete ao pai, subordinado à lei da luxúria e do interesse. Revolta-se pelas condições de miséria e de aviltamento comuns na cidade de Frariz do Tâmega e em Portugal como um todo. Antevê o inexorável, as crises catastróficas de uma época vindoura, pois ao analisar determinados vícios da sociedade, sob a hipocrisia das aparências, prevê um epílogo calamitoso para as famílias. Da opinião também compartilha Pe. Francisco Botelho, irmão de Simão, em cuja voz se propagam as correções e se luta pelo povo oprimido do lugar. Ademais, fica patente o contraste entre o destino de Mariana e o de Teresa, em relação às personagens homônimas de *Amor de Perdição*: se Teresa parece uma bonequinha de luxo da literatura romântica, sem atitudes mais severas, Mariana, corajosa para o seu tempo, foi arrancada à vida, mesmo não se alheando dos padrões românticos. Teresa, personagem concebida na obra camiliana com a fragilidade das meninas românticas, contrasta com Mariana, mas reunindo atributos que lhe dão perfil da mulher portuguesa, com traços sentimentais acentuados, que a fazem símbolo do amor sacrificial. No texto de Pinheiro Torres, entretanto, mostra-se tranqüila, defensora do namorado e de seus próprios direitos.

Consideremos, ainda, as sutilezas na luta de Simão Botelho e de Teresa de Albuquerque, face à situação ambígua projetada na Têxtil por ser esta sede do futuro, do que objetivamente naquela altura, poderia ser realizado. O amor entre a Teresa e o Simão, dos anos 60, do século XX, que os força ao exílio e à resistência contra a guerra colonial, *não é da perdição*; segundo a palavra autoral, em relação ao drama de seus predecessores, «é o trunfo de Eros sobre a Morte: Amor que redime e liberta quebrando o molde de autoridade patriarcal e de tudo quanto de repressivo ela representa» (Torres, 1989: 16). Mais uma vez, a fábula se distancia da antiga trama. Como sabemos, Simão, na narrativa-mestra, se revelava como o protótipo do herói romântico, foi ao encalço da amada pelos meios convencionais e, não conseguindo, lançou-se a uma sucessão de excessos emocionais que resultaram em atitudes que culminaram com a separação dos dois. Como o tema central da história, em *Amor de Perdição*, é o amor, o exagero de sentimentos leva os amantes a rupturas com padrões de comportamento e regras sociais. A transgressão norteia-se, pois, pela paixão, justificadora de tudo, até mesmo do enlouquecimento de Mariana, a outra apaixonada por Simão. Tadeu de Albuquerque, de quem tudo aguardamos, encerra o chamado conflito de gerações ao insistir, uma vez mais, em destruir os planos da filha, que consegue, por meio de atitudes renovadoras, cessar a paralisação na fábrica, ou seja, pagar com suas economias aos operários. Essa atitude feminina, de ofensiva, atualiza, como vemos, as relações de gênero, no novo desempenho social da mulher.

Ao misturar-se às vozes femininas e às dos cães de Frariz, o narrador de *Espingardas e Música Clássica* avalia criticamente os acontecimentos acerca da Tomada de Goa e dos direitos humanos, veiculando a expressão libertária contra os fatos promo-

vidos pela ditadura salazarista. Processa-se, dessa forma, mais uma vez, a *intertextualidade*, que supomos, não seja apenas relativa ao texto camiliano, mas à situação repudiada pelos portugueses, naquele momento da política externa portuguesa. Assim, esclarecem-se no capítulo 52 determinados pontos de domínio público e de um determinado espaço intertextual. Como num círculo, o epílogo retornará ao prólogo, na cena em que o Magistrado continua, como sempre, a contemplar a paisagem, numa tomada sugestiva de que ao povo de Frariz, tal qual a todo o povo português, só resta *olhar a paisagem*. Todavia, o Juiz Tadeu de Albuquerque perde, repentinamente, a capacidade de êxtase diante do «divino da Natureza». Na sua opinião, a alma precisa de razão para amar. Então, «para quê olhar o Tâmega?» (Torres, 1989: 36).

Esse clima induz o narrador a revisitar escritores como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes e a projetar na imaginação as caravelas do futuro: «Todos os rios de Portugal, se não são ainda o Tâmega, não acabarão por ser o Tâmega? O rio da minha aldeia de Alberto Caeiro, no poema que Teresa tanto gostava de recitar, não seria o rio Tâmega?» (Torres, 1989: 38). As referências do narrador atestam ainda que o escritor Teixeira de Pascoaes (nascido em Amarante, lugar de origem de Pinheiro Torres), detestava o rio Tamisa porque a palavra era uma tradução da palavra Tâmega.

Na verdade, as costuras entre tempos e textos acabam por induzir, por enxertar, na passividade da contemplação, as sementes de futuro, a perspectiva de um devir. Logo, a paródia também se constrói com as opiniões que se formam em Frariz do Tâmega, pelo olhar de alguns habitantes em relação a outros, embora não se discuta, aqui, a adequação, ou a reprovação de certas figuras tidas como subversivas, ou desvirtualizadas, segundo a moral conservadora do lugar. Entre elas estão Simão, Mariana, Teresa, Padre Francisco, Madalena, Dona Maria da Graça e tudo se desenvolve num clima de galhofa. Os que revolucionam os padrões morais de Frariz remetem a sociedade a seus próprios valores, questionados no confronto com suas ações. Por esse aspecto, é notório que a paródia se processe em um nível de *metalinguagem* onde se explicitam os padrões concebidos por aquele grupo social, adequado à moralidade do contexto. E a narrativa toma um rumo agradável que diverte sem agredir, estimulando o destinatário a co-participar de uma postura crítica em relação banalizada do texto, mesmo que, a princípio, os fatos, «às avessas», pareçam bizarros. Paulatinamente, familiariza-se com a homonímia das personagens, que então atuam com maturidade, diferentemente do texto referencial, subvertendo o comportamento provinciano, principalmente as *mulheres*, inconformadas com os desafetos sociais, refratárias a princípios cristalizados, segundo os quais no amor se pressupõe uma fidelidade física ilimitada que conduz à morte, como foi no texto parodiado. Quando o leitor se dá conta de uma troca dos significados em relação ao primeiro texto, o eixo parodístico se reforça. Preserva-se e sublinha-se, mais uma vez, *Amor de Perdição* como referência, pela força transgressora da inversão semântica que lhe é feita. Novas cenas ainda se incluirão, para permitir as maliciosas referências à psi-

cológia das personagens femininas, dadas a conhecer pelo tom de troça da voz narrativa: «Madalena, a nunca arrependida de nada; Queres dizer a sério que tens fé nela?» (Torres, 1989: 122). Ou, então: «Final, mesmo com os nomes idênticos aos de *Amor de Perdição*, nada se repetiu. A Mariana não se atirou agarrada a nenhum cadáver; temos a Teresa casada ou amiga, qualquer dia, com Simão, tanto faz» (Torres, 1989: 246).

Um outro contraste se estabelece, entre o herói anterior e o Simão da paródia com quem se promove o vínculo intertextual, pela imobilidade de sua atitude: enquanto todos pensam ser o culpado pelo mau andamento das coisas e pela sabotagem das máquinas da têxtil, cruzam-se na narrativa seus encontros fortuitos com Teresa, originando o seu deslocamento, do plano presente, de referência, para o plano anterior do referido, numa *inversão parodística* de significados. Logo, o processo intertextual costura traços característicos dos heróis, à proporção que traz para o novo texto ecos do romance romântico. Mais expressivo no texto-geratriz, Simão é de poucas falas e ações, pouco desenhado, nas páginas de Pinheiro Torres, deixando a desejar como personagem. Ele protagoniza qualidades e defeitos, trivialmente, sem as tensões dos fatores contraditórios, como as pessoas que se autoquestionam. Há uma perspectiva que determina uma configuração simplificada de Simão, do que decorre, além de uma economia estratégica para a construção da urdidura, uma coerência por afinar-se mais com as reivindicações implícitas do operariado, ocasionando então, a transformação do herói idealizado do romance romântico que o Simão anterior foi. Além do que, a personagem Simão registra o antifascínio do ficcionista pela aristocracia, mas com menos estofamento que seu predecessor, levando a entender que seu homônimo era mais hábil, mais realizador, valente e dominador, enquanto ele, «herói» do século XX, é um retrato de pouco fôlego, quicá diminuído pelo fato de as personagens femininas terem crescido na versão de Pinheiro Torres com uma performance de coragem que empanou o brilho do herói camiliano. Como refere o próprio Alexandre Pinheiro Torres, Simão nem teria sido condenado como assassino de Baltazar, conforme consta em *Amor de Perdição*, mas do pai. Notamos que em Camilo nem tudo se ficcionalizou. Invertida na nova versão, a outra perspectiva contribui para tornar a fábula mais aliciante, pois Simão nem teria sido degredado pela razão exposta no livro de Camilo, ao contrário do que se propagou. Chegou à Índia e não morreu na barra do Douro, como se imaginou (Torres, 1989: 247).

Para conferirmos diferenças nas diegeses basta analisarmos o comportamento de Tadeu de Albuquerque que, contraposto nas duas narrativas, é figura de relevo no texto parodiador. Desprestigiado, a princípio, toma corpo, à medida que avança a narrativa, para alcançar sua prerrogativa verossimilhante de figura redencional. Além dele, os fatos se tornam confiáveis em função de alguns protagonistas, como sua esposa, que se transforma a olhos vistos. Estamos diante de uma inversão parodística em que a heróicidade de alguns se transforma em surpresa para o fruidor, a exemplo da coragem dos dois enamorados que resolvem emigrar para a França, segundo o epílogo.

A paródia rompe mais uma vez as expectativas do leitor em relação às referências do texto-base, quando, nos cruzamentos intertextuais reconhece personagens do texto anterior, com traços característicos da nova versão. Do capítulo 8 ao 13, o texto desenvolve cenas que enfatizam a relação Simão x Mariana para só então, voltar à Teresa de Albuquerque. Enquanto Mariana vai para o Porto, no capítulo XV de *Amor de Perdição*, quando se desencadeou o epílogo desagradável, em *Espingardas e Música Clássica*, ela permanece em Frariz, dissimulando, ocultando Simão da polícia. Não há clausura, na paródia de Pinheiro Torres, nem privilégios em relação a Mariana e a Simão, com a espetacularidade do texto-mestre. O que se estabelece no capítulo 16 de *Amor de Perdição*, sobre as cenas do convento e a história dos amores de Manuel Botelho, são excrescências na economia narrativa, que contribuem para diluir os núcleos de ação. Há breves aberturas, no texto parodiante, para algumas personagens que não figuram no romance de Camilo: Coronel dos Fiambres, primo do Juíz, intrigante personagem sempre referida com ironia no texto, não aparece, em *Amor de Perdição*; é um tipo corriqueiro que durante a história serve de ponto de polêmica para o narrador. Signo representativo da corrupção desmedida, da insinuação aos favoritismos que o regime salazarista permitia, encontra-se quase que diariamente com o Magistrado para levar-lhe notícias lá de fora, do mundo de Frariz e do país, articulando estratégias para prender os rebelados.

Serafim, D. Briolanja e o próprio Tadeu de Albuquerque resgatam fios paralelos no entrecho, reavivando a atenção do receptor. Se o *Amor de Perdição* se direcionou para o desenlace fatal, o texto parodiador tem ritmo de demora, para redimir determinadas figuras, embora o narrador advirta que naquele Portugal, homens como o Padre Francisco, não teriam outro destino, senão o da prisão. Mais uma vez o Destino, força motriz no texto-debate, em *Espingardas e Música Clássica* é referido com proposital ironia, direcionando-se para um futuro que aguardamos promissor. Se no romance romântico havia preocupação em vincar o ritmo narrativo, de acordo com a necessidade de intensificar ou afrouxar o fio condutor da ação, no segundo texto as ocorrências apontadas referem-se à Tomada de Goa, à paralisação na indústria têxtil, às lutas ultramarinas, a fatos políticos gerais, tais como o fascismo do governo de Salazar e seu abuso de poder, em contraste com a narrativa camiliana, onde se criou um vívido discurso em torno dos antepassados de Simão e de Teresa.

A vibração dolorosa dos atores envolvidos na história é mais eficaz na escrita de Camilo, em razão das tônicas românticas, pois, dessa maneira suscitam mais simpatia e mesmo a piedade do receptor, apesar de os escritores de ambas as narrativas terem valorizado, com graça e engenho, cenas de grande efeito dramático. Outro marco é referente aos diálogos, longos no primeiro livro e, relativamente curtos, no segundo, e a tensão, mais acentuada na narração camiliana, enxuga-se no texto de Pinheiro Torres pelos cortes econômicos; se o narrador, em *Amor de Perdição*, delinea em grande espaço a linhagem da família Castro Daire, no texto paródico, em rápidas pinceladas,

temos o fecho: Mariana contesta a versão romântica ao não se relacionar mais ao gosto camiliano e, sim, fisicamente, com o homem, que é também namorado de sua patroa: «Então não te foste deitar? Perguntou (Simão) severo (a Mariana). Mariana encarou-o: Querias que dormisse enquanto estavas nos braços de Teresa?» (Torres, 1989: 67). A criada dos Albuquerque dissimula, resguardando as aparências. Mesmo mantendo relações amorosas com Simão, o que também já resulta da *paródia*, difere da narrativa-mesma, onde ela amava Simão, que amava Teresa e, como se não bastasse, morreu abraçada ao cadáver do amado. Agora, foge ao assédio luxurioso do patrão por amar Simão e, apesar de não ter um desenlace feliz com o namorado, ao término da história, tem a chance de casar-se com outro – o irmão do próprio Simão.

O que dá estatura às personagens é a competência de o Autor as engendrar, compondo um cenário inovador, num romance com outra voz, com a ressonância de um novo contexto epocal. No espaço paródico de *Espingardas e Música Clássica*, dessacraliza-se e populariza-se uma das obras mais referenciadas no imaginário português, símbolo do amor com o timbre do fatalismo lusitano, evocando o degredo dos amantes, que vem como ressonância sobre a adversidade social a que se confinavam os homens de Portugal, pela política de absurda construção, de um império colonial. A reinvenção impregnou-se do cômico, ao retomar valores românticos de um certo período, apontando intermitentemente ao primeiro texto. Se, no Romantismo, um dos eixos de força era a contraposição ao mundo agressor próximo ao contexto imediato, na *paródia*, defrontamos com o *outro*, num diálogo com o mundo. Assim, a perspectiva pela qual se estruturam as personagens femininas é paródica, a exemplo de Teresa, anti-romântica, emancipada que contraria as expectativas do próprio leitor (de Camilo) narrador de (*Espingardas e Música Clássica*).

Lemos no texto parodiador: «Quando soube que a Teresa de Albuquerque de Frariz ia ter à França com o Simão Botelho de Friúme, não sei que senti na alma, toda esta história desta vila de Ribatãmega me pareceu uma troça, um caso sentimental de uma banalidade sem fim» (Torres, 1989: 247). Anti-romântica, a heroína convence por apostar na razão, com uma autonomia que se constitui *paródia* dos padrões românticos. Nos enfrentamentos com o pai, questionada a respeito das «filosofias baratas» que aprendia na Universidade, responde-lhe sem receio, e, portanto, diferentemente da Teresa do século XIX, que, na Coimbra de Salazar, ensinava-se que as transformações eram científicas e que o progresso e a evolução eram uma noção ética, ou por outra, suscetível de controvérsia (Torres, 1989: 145). Suas atitudes diferem, como constatamos, das de Teresa, de *Amor de Perdição*, onde a personagem é mais tênue.

Recordemos, então, que a diegese, em *Amor de Perdição*, integra-se, exemplarmente, no elenco de características específicas da novelística romântica e consoma, diferentemente da narrativa de Pinheiro Torres, um protótipo das linhas temáticas mais típicas da produção romanesca do período e, em particular, de Camilo. O epílogo de

*Espingardas e Música Clássica* retoma e revaloriza a figura da mãe de Teresa, antes «inexpressiva rainha do lar», na acepção de Campedelli (1994). É quem resguarda a filha nas horas angustiantes de suas desavenças com o pai, «autêntico *coup de théâtre*», lembrando novamente Campedelli. Revela-se como um dos graves modelos de homem tumultuador do ambiente familiar, pelo seu comportamento agressivo e imoral, dado a acostrar criadas e calá-las com prendas. Simboliza o mundo que existe dentro das soleiras de algumas casas portuguesas da época, devassando cortinas que escondiam íntimos segredos, descobrindo «as mazelas da célula social em decomposição, vulnerável às mentiras e ao chiste» (Campedelli, 1994: 45).

São as personagens Juíz de Albuquerque, Teresa, Mariana e Simão e as adjuvantes, que enquadram, condicionam e ajudam a definir a trama. Todavia, o sabotador das máquinas da têxtil não é Simão, como pensávamos, mas seu rival, Baltazar Coutinho, já apaixonado por Teresa em *Amor de Perdição*, destinado a casar-se com ela, conforme a vontade de seu pai, o Juíz Tadeu. Quanto a Mariana, inesperadamente, casa-se com Laurentino, irmão de Simão Botelho. Padre Francisco vai para a prisão. Situação coerente e aguardada, em razão da proposta de Pinheiro Torres. Tadeu de Albuquerque torna-se Presidente da Câmara, além de livrar-se da coxartrose. Para que as inversões sejam ainda mais banalizadas continua a contemplar pela manhã a paisagem *que corre pela sua veia*, além, claro, de dar prosseguimento à perseguição das raparigas.

Se evocarmos palavras de Ovídio e, aproveitarmos o contexto galhofista, lembramos que, se o Juíz Tadeu de Albuquerque tivesse tido a oportunidade de lê-lo, talvez houvesse aprendido sua lição e evitado o contínuo assédio a que submetia suas criadas:

Você me pergunta se é conveniente seduzir também a criada? É uma prática bem audaciosa. Essa, por ter-lhe feito favores, é mais zelosa, aquela (a esposa) é menos ativa. Uma entrega-lhe como amante a sua patroa, a outra a si própria. Imprevisto é o sucesso mesmo se ele premiar sua audácia, na minha opinião você deve abster-se.

Não é através de precipícios e de obstáculos difíceis que traçarei o caminho; tendo-me como guia, nenhum homem se extraviará (Ovídio, 2003: 34).

Conta, ainda, a articulação verbal dos enunciados diversos dos intertextos. Com Pinheiro Torres realiza-se graças à sua sensibilidade e à capacidade para olhar o mundo e apreender, em sua dinâmica, a complexidade de seus agentes. É muito sugestivo, inclusive, que vários ditados populares pontuem a narrativa, bem como aforismos e provérbios, que revelam a origem campesina de quem narra e os usos e costumes da região onde se ambienta a fábula. As sentenças atestam a *praxis* lusitana de caracterizar a realidade pelas mensagens rimadas que favorecem preservar a memória da tradição oral. Nesse viés é exemplaríssima a ficção, na medida em que resgata e propaga, numa linguagem artisticamente criada, um modo campesino de ver a vida. Entrelaçam-se o novo e o antigo, até no que há de mais remota tradição, nesse ponto de encontro com a sabe-

doria que transmite o povo. O enunciador parece incorporar uma voz longínqua que se repete ao longo de gerações. Vejamos, a esse propósito, o que ocorre nos deslocamentos de locução. Nas falas, onde o registro é coloquial, entre Teresa Albuquerque e Mariana, Serafim Botelho e D. Briolanja, Padre Francisco Botelho e Madalena Botelho, emprega-se o diálogo direto. Reservam-se o discurso indireto e o indireto livre, preponderantes, para a reflexão mais aprofundada, assumida pelo autor-narrador, conforme esclarece Samira Campedelli (1994: 81): «Partilhar o universo de ficção com personagens cujo tempo e discurso divergem, naturalmente, do tempo e do discurso do narrador gera conflitos como a ambigüidade de sujeitos lógicos, psicológicos e pragmáticos».

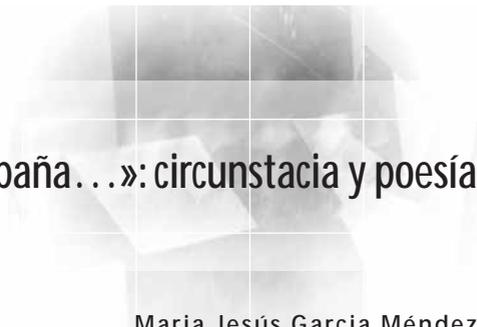
Em suma, ao deparar com a multiplicidade de contextos que lhe são oferecidos, o leitor dinamiza esse potencial de sentidos, com sua decodificação. Se o livro é objeto de reflexão, é natural que exija do receptor certas qualidades – até certas perversidades. A paródia faz com que ele reflita sua substância social e a desses homens e mulheres que intercederam na vida comum de Frariz e se tornaram portadores de uma consciência social, ponto de distinção quanto ao *establishment* que os viabiliza, reforçando a qualidade central da sociedade local. Assim, as intervenções do narrador, nas diferentes áreas da vida social, como é o caso de Teresa de Albuquerque e do Padre Francisco Botelho, são para assegurar a autonomia do indivíduo, encontrando modos de diminuir as pressões e conflitos e de evitar maiores desastres.

## Bibliografia

- ABDALA Junior (1989). «Apresentação». In *Espingardas e Música Clássica*. Estação Liberdade.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef (1994). *Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica: o arquitrato parodístico e o mito do amor-paixão*. Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado policopiada).
- OVÍDIO (2001). *A arte de amar*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1989). *Espingardas e Música Clássica*. Estação Liberdade.

Resumo: Este trabalho pretende comparar e analisar a intertextualidade e a paródia que se realizam na obra *Espingardas e Música Clássica*, de Alexandre Pinheiro Torres.

Abstract: This paper intends to compare and analyze the intertextual and the parodic process in *Espingardas e Música Clássica*, by Portuguese writer Alexandre Pinheiro Torres.



# «En Portugal como en España...»: circunstancia y poesía

Maria Jesús García Méndez

Universidade de Aveiro

Palabras clave: poesía cívica y social, intertextualidad, *La Casa de Bernarda Alba*.

Keywords: Civic and social poetry, intertextuality, *The House of Bernarda Alba*.

Hace menos de un año que tuvo lugar en Fundão un entrañable Encuentro Ibérico, en el que cantaron poetas de Portugal y de España. Allí se habló de la antigua y de la más nueva «cuestión ibérica» con prosas eruditas y apasionados versos que «hermanaban», en el despertar sociocultural y político del siglo XX, las dos patrias peninsulares, allá por los lejanos años 20... Ha transcurrido casi un siglo de aquella circunstancia histórica, pero los poetas continúan y han de seguir expresando siempre ilusiones, comunicando la angustia y la desesperanza vividas. Por eso la poesía ni se agota ni dejará de ser eficaz en cuanto instrumento de comunicación que conecta a un hombre con los demás hombres. Maravilloso medio éste –el de la palabra poética– que es capaz de alumbrar los gozos y las sombras de la realidad humana, con las circunstancias que la determinan. Vaya por delante que siempre me ha interesado este tipo de poesía que da cuenta de lo vivido, del aliento personal del creador, en una situación o tiempo que le es tan inescapable y tan prosaico como al resto de los mortales, pero que sólo el arte es capaz de transformar en emociones miles... Es decir, la poesía como actitud vital<sup>1</sup> (J. Salvago, 2003:178).

Y es con este enunciado con el que directamente apuntamos a la así llamada –durante los pasados años 80, y sólo por meras razones metodológicas o reivindicativas,

---

<sup>1</sup> «Porque escribir versos no es el fin sino el resultado de ser poeta».

supongo- «poesía de la experiencia»<sup>2</sup>. Ésa que reacciona contra la temática culturalista y de radical esteticismo llevada a cabo por los Novísimos en la década de los 70, para recuperar la experiencia individual del poeta. Pero no olvidemos que en la lírica del dilatado período de posguerra también se encuentran representantes y obras destacadísimas en esta vertiente<sup>3</sup>, y ello porque las circunstancias históricas –tras la Guerra Civil– favorecieron (acaso como nunca en otro tiempo de nuestra historia contemporánea) una tendencia poética que necesariamente había de canalizar el intimismo de corte existencial, dando prioridad a la comunicación<sup>4</sup>. Queremos decir, en definitiva, que la voluntad por afirmar la vida y la poesía es algo naturalmente inevitable, y tan imperecedero que no cabe el menor atisbo de caducidad, todo lo contrario: al menos esto es lo que se percibe en los ambientes sociales donde se dan cita las ciencias y todas las manifestaciones del arte, en nuestro presente panorama cultural.

Esta palabra en el tiempo que definiría A. Machado, no puede por menos de vincularse, en consecuencia, a las condiciones sociales, económicas y culturales del poeta, «a menos que se confine a la poesía en esa *tierra de nadie* que es la frivolidad», como bien sostiene Ángel González en su reciente defensa de la poesía social, que –discusiones aparte– él hábilmente pasa a denominarla *poesía crítica* o de compromiso (Ángel González, 2005: 450). Porque sigue teniendo fe en la capacidad que tienen los versos para cambiar, si no el mundo, nuestra visión de lo que en él acontece; en la convicción (compartida por quien esto escribe), sin duda, de que hay otras maneras diferentes de percibir la realidad mediante cuando interviene la palabra poética.

Y éste es el punto adonde nos proponíamos llegar, después de estas palabras introductorias. Porque está claro que los poemas brotan de un primero y centelleante impulso que le viene dado al hombre/poeta, en su circunstancia vital y en su contexto con los demás hombres. Siendo así que hasta la propia literatura puede participar de la creación poética, y de hecho llegar a convertirse en tema recurrente en la poesía de todos los tiempos. Lo demuestra el hecho de que en nuestros días, tan marcados por el

---

<sup>2</sup> Dicha poesía es consecuencia de una experiencia personal, íntima, sensual, emocional, psicológica: de materiales propios vividos por el poeta y comunicados a los lectores. Son suficientemente conocidos los nombres de Luis A. de Cuenca, José L. García Martín, Miguel D'Ors, Jon Juaristi..., entre otros muchos que no figuran aquí y no lo están por una simple razón de espacio.

<sup>3</sup> Es el caso de Juan Ramón Jiménez, Salinas, Cernuda... entre los poetas que vivieron el exilio inmediato. O el de otro adelantado poeta, más joven y transterrado: Eugenio de Nora, quien se vierte y reconstruye vivencias, en *Siempre (1948-1951)*, en su crucial *Angulares (1955-1964)*, obras suficientemente conocidas, dentro de su trayectoria. Después vendrá el «contexto» particular de Ángel González y la llamada generación de los 50 (J. A. Goytisolo, J. Gil de Biedma, Francisco Brines, Carlos Barral, Gil de Biedma, J. M. Caballero Bonald), entre otros.

<sup>4</sup> Desde Rafael Morales, V. Gaos o J. L. Hidalgo, en la inmediata posguerra, junto con D. Alonso y V. Alexandre, hasta las valiosas producciones de E. de Nora, J. Hierro, G. Celaya y Blas de Otero, por señalar representantes suficientemente conocidos, a lo largo de todo este período.

cambio y las innovaciones que rompen de continuo con todo tipo de códigos, todavía se confirme la actualidad y la plena vigencia de esa magistral pieza del teatro lorquiano que fue y que es *La casa de Bernarda Alba*. Viene a revalidarlo la excepcional acogida que han tenido siempre en Portugal (como en América, en Inglaterra o, en Francia) los dramas de Federico García Lorca. Hace más de medio siglo que comenzó a representarse este último drama en los grandes teatros de Lisboa (en 1948<sup>5</sup>, sólo tres años después de ser estrenado por primera vez en Buenos Aires<sup>6</sup> – recordémoslo –; después sería en 1966<sup>7</sup>) y de Oporto (1972<sup>8</sup>), incluso cuando «o lapis azul»<sup>9</sup> actuaba implacablemente sobre el arte y la cultura...Y así hasta fechas recientes. En la actualidad, doy fe de la magnífica puesta en escena que ha tenido esta obra en el recientemente restaurado Teatro São Luiz de Lisboa, el pasado mes de julio del presente año 2005. (En el medio de las mismas habría de inscribirse la primera representación teatral en la capital española, que no tuvo lugar hasta bien llegado el año 1964).

Ahora bien, toda esta información sólo servirá para ir centrándonos en una cuestión que quedó hilvanada con motivo de aquel celebrado Encuentro Ibérico en la bella localidad portuguesa de Fundão, y que oportunamente dejé esbozada allí como un «descubrir el interés que tiene la poesía cuando nace de un ciudadano comprometido cívicamente, en el Portugal amigo».... Lógicamente, todo giraba en torno a la deseada recuperación de la poesía en el espacio ibérico; pero no es menos cierto, y debo confesarlo, que la elección de este singular poemita que lleva por título «Postal a Federico García Lorca», del que debidamente daremos cuenta y se tratará de comentar aquí, no es fruto de la casualidad sino de mi personal admiración por lo que «dijo» en el tiempo en que se escribió (en 1966), y lo que aún en el día de hoy sigue suscitando, que, en mi modesta opinión, es verdaderamente muy interesante. Porque viene a confirmar, nada más y nada menos, la validez de la creación artística, y a justificar una de las más significativas funciones desempeñadas por la poesía. Vamos a verlo.

Ni su autor (Antonio Pereira) ni el destinatario (Federico García Lorca) de esta extraordinaria «Postal» son unos desconocidos en los ambientes literarios y culturales del vecino país luso: Antonio Pereira (nacido en el pueblo leonés de Villafranca del Bierzo, en 1923) es poeta bien arraigado en el occidente peninsular, aunque de transitar constante; con la curiosidad siempre de mirar geografía y paisajes del alma desde

<sup>5</sup> En el Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa, el día 16 de enero de 1948.

<sup>6</sup> Representado por Margarita Xirgu en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, el 8 de marzo de 1945, recuérdese.

<sup>7</sup> A cargo del Teatro Experimental de Cascais, en 1966.

<sup>8</sup> En el Teatro Experimental de Porto, el 18 de marzo de 1972.

<sup>9</sup> Fue el símbolo de una larga época marcada por la actuación de la Censura estatal, instituida en Portugal desde 1926, y que sólo terminaría el 25 de abril de 1974. «O Lapis Azul» recortaba guiones teatrales, además de censurar libros, eliminar noticias, mutilar fados, entre otras cosas.

un mismo otero: el del sentir cotidiano. Toda su obra<sup>10</sup> (J. Bregante, 2003: 722) –narrativa o poética– es una contemplación de seres y situaciones en la que palpitan personajes auténticos, entrañables, de la pequeña historia contada en aldeas apartadas o de semblanzas nacionales que merecen no olvidarse. Como ésta que documenta –inicialmente, y entre otras cosas que comentaremos a continuación– la trágica muerte desaparición del poeta granadino Federico García Lorca, acercándonosreviviendo su desaparición y vengando en cierto modo aquel asesinato lacon humana y sencilla de manera sencilla: a través de una escritura poética rayana casi en lo telegráfico, como es la que reproduce el particular discurso vivo de las tarjetas postales.

Conviene saber que el texto seleccionado se inserta en un poemario publicado en 1969: el *Cancionero de Sagres*, de temática toda ella lusitana, que emociona y atrae a cuantos españoles están atentos y son sensibles a las cosas de Portugal, por decirlo de forma espontánea y generalizada. Si bien en el caso particular del poema elegido, enseguida se desprende que va dirigido a la doble comunidad de lectores hispano-portuguesa. Sabemos que Antonio Pereira admira y conoce bien el vecino país y sus gentes porque desde León es fácil pasar la frontera y mirar al otro lado de la Raya: desde el Miño hasta Ayamonte hay un pasar de «aromas» / «amores antiguos” y seductores», como dirá en otro momento<sup>11</sup>, que justifican sus muchas estancias en Portugal. Lo evidencia una primera y atenta lectura de sus versos; apoyándonos sobre todo en ese esclarecedor eneasílabo que nuclea toda la composición y que dice:

En Portugal como en España.

Eje central del poema, capaz de disparar todos los contenidos que se van a ser sugeridosugerirs en él. Y que son muy profundos, como trataremos de exponer, ya que la (sólo en apariencia) sencilla poesía de Antonio Pereira exige de un lector verdaderamente cómplice, como el propio poeta nos ha revelado<sup>12</sup> (A. Pereira, 1990: 7). Veamos en primer lugar transcrito este texto poético que reviste la forma literaria de una especialísima

#### **Postal a Federico García Lorca**

A ti, Federico García,  
amiga voz que nunca oí  
de tu boca cuando eras hombre  
y hoy resuena más cierta en mí:

<sup>10</sup> Como narrador (es uno de los más brillantes cuentistas españoles del siglo XX) y poeta, su obra –hondamente lírica– trasciende el inicial ámbito leonés para ir ampliando otros que remiten, dicho sea de forma general, a la realidad de una época y a las costumbres de la vida de provincias.

<sup>11</sup> Poema «Canción en la Raya», del *Cancionero de Sagres* que citamos arriba . (pp. 13-14).

<sup>12</sup> En entrevista con *Boca Bilingüe*.

Desde una noche de Lisboa,  
treinta años después, abril,  
quiero escribirte que estás vivo  
aunque no sepas tu latir.

La Casa de Bernarda Alba.  
Negras las penas –y el mandil-  
en Portugal como en España.  
¡Tu voz qué bien se entiende aquí!

Tu palabra, viva moneda  
que sí se vuelve a repetir. (Pereira, 1969)

Cuando un lector se encuentra ante un texto cuya formalización lingüística exhibe la impostada escritura que se emplea en una convencional tarjeta o postal de correos, se siente envuelto en una lectura que es, de entrada, diferente a muchas otras lecturas; entra dentro del mundo vivencial del autor, en una situación tan personal (como es el hecho de la correspondencia privada) que requiere una atención sumamente extrema; porque debe sintonizar con su intimidad y descifrar un código que no es tan simple como puede parecer inicialmente. Y resulta difícil porque la dimensión comunicativa que se establece en esa interacción del poeta con sus lectores atiende no sólo a unos medios verbales (plano del léxico) relativamente conocidos, de una disposición más o menos analógica o sustitutiva; sino que atiende, de forma preferente, a un segundo plano más pragmático, «de orden extralingüístico (en donde caben elementos referenciales, situacionales, psicológicos, sociales o semióticos, con distintos grados de complejidad) y de reglas muy fluidas, puesto que depende del evento comunicativo individual» –como bien analiza Bice Mortara (1991: 359) en su visión crítica y contemporánea del lenguaje poético. Se diría que estamos ante una «retórica de lo cotidiano»<sup>13</sup> (F. Ravazzoli, 1981) en la que se inserta un lenguaje poético para unos usuarios –poeta/lector- que están (o deberían estarlo) excepcionalmente relacionados con las circunstancias que cobran vida en el poema. Esto es lo verdaderamente interesante, en mi opinión, en el poema que hemos seleccionado del *Cancionero de Sagres*: la utilización de unos materiales discursivos únicos, por lo que tienen de universales (Lorca/La casa de Bernarda Alba/), y a la vez de extraordinaria indeterminación; entre «un decir y un no decir» que nos obliga a practicar una muy minuciosa disección del texto, para poder entender lo que siente y comunica Antonio Pereira desde su viaje a la ciudad de Lisboa. Y es que, en definitiva, «el último significado de la poesía no se

<sup>13</sup> Nombre sugerente, propuesto por Flavia Ravazzoli, en 1981, en sus estudios de Lingüística textual y de Semiótica literaria. Véase *Strumenti critici*. «Appunti di nuova retorica, tra semántica e pragmatica».

debe sólo a lo que el poema dice, sino a la forma en que lo dice» (Ángel González, 2005: 476); de otra manera, no pasaría de ser una mera información que nos dejaría al borde de la neutral indiferencia. casi indiferentes.

Entre los muchos atractivos que posee este texto se encuentra, en primer lugar, el hecho de que sea fruto de un creador español que se recrea en la acogedora capital lusa (de entrada, un sentimiento ibérico que «se toca», frente al proverbial distanciamiento de los dos países). Esa circunstancial «noche de Lisboa, / treinta años después, abril» bien pudo ser el escenario espacial y temporal en el que el visitante español, muy posiblemente, viera una función de teatro (costumbre nada infrecuente entre los hombres de letrascultivados, como es el caso de su autor). No hay más que hacer una simple operación aritmética, para consignar que esos «treinta años después» vienen a coincidir exactamente con el tiempo transcurrido desde que se tuvo la más antigua noticia de *La casa de Bernarda Alba*, en aquella fatídica fecha de 1936<sup>14</sup>, con una representación que hizo de dicha pieza el Teatro Experimental de Cascais, en 1966<sup>15</sup>. Era también, a su vez, el mismo tiempo transcurrido desde la llorada muerte de Federico García Lorca... Como se ve, todo un cúmulo de circunstancias temporales que el poeta leonés representa ante el lector con técnica muy depurada: desde el original marco lingüístico diseñado que supone el envío de una postal (concentrando la familiaridad en la hipálage «amiga voz»; resaltándola vivamente mediante los pronombres que se corresponden «a ti» / «en mí»; con la oportunidad y precisión de la cronografía: «treinta años después», «abril», «desde una noche de Lisboa»; y con los obligados marcadores del espacio y del tiempo: «aquí», «hoy»). Circunstancias todas ellas que se subordinan a la personal circunstancia del poeta/viajero, que quedó apuntada desde el comienzo de este párrafo.

Pero aún hay un recurso que reclama mayor interés en el texto de Antonio Pereira: la intertextualidad. La manera como el autor introduce la literatura en la vida personal y en la «vida» autónoma del poema es admirable, porque ofrece una información que va mucho más allá de la mera cita que alude a la ya sabida relación entre Lorca/*La casa de Bernarda Alba*/El recuerdo vivo de su trágica muerte...etc. etc., por decirlo todo de forma esquemática. El mero hecho de haber incorporado el nombre de Federico García Lorca y su obra *La casa de Bernarda Alba* es ya un claro indicio de cuáles son los gustos literarios de quien escribe este discurso que estamos comentando, amén de ser un homenaje suficientemente explícito hacia el universal poeta granadino, de cuya imagen se hicieron eco todos los poetas de España y del extranjero. A ello contribuye no poco

---

<sup>14</sup> Es sabido que F. G<sup>a</sup>. Lorca la leyó precisamente en julio de 1936, antes de que lo asesinaran en ese mismo año, ante algunos amigos (en casa de Eusebio Oliver Pascual), y que dejó uno o varios manuscritos a sus familiares y a la actriz Margarita Xirgu, para que fuera representada en Buenos Aires, al parecer, antes que en Madrid.

<sup>15</sup> Véase lo acotado en Nota núm. 7.

el ambiente sugerido (circunstancias imaginadas por el lector) desde ese imaginado teatro lisboeta, congregador de toda clase de público, en estrechaidéntica conexión sintónica con aquella labor de acción social impulsada por el teatro lorquiano y su intención de educar, con ejemplos vivos, la sensibilidad del pueblo español (Lázaro Carreter, 1960: 11). Otra forma clara de aproximación al recordado amigo/poeta – otro tipo pues de intertextualidad – es la presencia del conocido sintagma lorquiano «Negras las penas», con de fuertes resonancias del en el *Romancero Gitano*<sup>16</sup>, aunque también esté presente en otras obras, como abajo se consigna. Aproximación léxica y semántica -las citadas penas- de un mismo sentir dolorido ante unas circunstancias o seres desgraciados (aquí «las penas» pueden ser – aunque no el único- el referente de «mujeres» protagonistas del drama, con todo lo que infelizmente las envuelve). Por últimoDe otro lado, tampoco parece gratuita la elección de una forma métrica que Lorca y los de la Generación del 27 cultivaron con maestría: el romance; en este caso, compuesto por artísticos eneasilabos dispuestos en tres estrofas y un epifonema/pincelada final que, de forma muy triste y sin embargo altamente efectista, sentencia y confirma lo transmitido en este vivo «romance noticioso» cuya rima sistemática en «-í» contribuye a crear un clima fónico subsidiario del /latír/ social y del /repetír/(se) la misma historia, en unión con el implícito /sentír/ del sujeto lírico... Viene a ser, por consiguiente, otro rasgo estructural y de estilo que potencia en el discurso las resonancias líricas lorquianas, acercándonos a aquella inolvidable voz a esta más próxima y afin de Antonio Pereira, en un logradísimo intento de amplificar el mensaje. El poeta leonés ha conseguido así crear, con toda esta serie de procedimientos, una dimensión referencial totalmente renovada, sobrepasando con mucho lo lingüístico y los contenidos culturales, para llegar a las superiores esferas de lo evocado y lo sobreentendido: las altas cotas adonde sólo llega el arte, como bien sabemos.

Un puro goce estético que se ve acrecentado con el empleo de otros recursos auxiliares. Obsérvese la comunicación que preside y sustenta el discurso: «Postal a...»; «a ti, Federico...»; «quiero escribirte...». Fijémonos en la lítotes que conforma el segundo verso:

amiga voz que nunca oí

para mejor plasmar ante el lector la incondicional admiración hacia la figura de Lorca y el mensaje de su obra. A ello hay que sumar el efecto potenciador de la antítesis que sutilmente abraza, en un monólogo que es más un auténtico diálogo, los versos 2º y 12º:

<sup>16</sup> «La pena» es personaje esencial del *Romancero Gitano*. Recuérdense el título «Romance de la *Pena Negra*», así como estos versos: «No me recuerdes el mar, / que *la pena negra*, brota / en las tierras de aceituna / bajo el rumor de las hojas». -Incluidos ambos en el *Romancero Gitano*- (los subrayados son nuestros). Y también estos otros: «No hay color: ¡Oh blanco muro de España! / ¡Oh *negro toro de pena!* -pertene-cientes a su *Elegía Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. (los subrayados son nuestros)

amiga voz que nunca oí  
 (...)
   
 ¡Tu voz qué bien se entiende aquí!

Versos que sólo un ingenuo interpretaría literalmente. Antonio Pereira recuerda a Lorca porque posee una formación superior y conoce perfectamente el valor estético de sus obras, dada su actividad poética, y, sobre todo, porque sintoniza con su pensamiento, tal como estamos examinando y trataremos de exponer a continuación.

Será pPartiendo de esa reflexión final con la que el poeta se despidió claramente resignado ante sus los lectores, y en donde que sentencia, con el sabio efectismo popular de la imagen subrayada («viva moneda» deja constancia de hechos/situaciones en curso):

Tu palabra, *viva moneda*  
 Que sí se vuelve a repetir.

desde donde Emprendemose mprendemos la difícil arriesgada tarea de interpretar ese contexto de orden extralingüístico señalado arriba, focalizando un el particular racimo de referencias y alusiones que el texto «no dice», pero que están en la mente de cualquier lector medianamente cultoperspicaz. Un primer ejemplo: esa bien trazada línea de pseudocontradicciones que resulta de enviar una «postal a un amigo y poeta (Lorca) que está muerto «treinta años después»... Así Ocomo este esta otrootra, según el la cual el sujeto lírico «nunca oyó su la voz lorquiana», y sin embargo en «una noche de Lisboa» da testimonio de «entenderla muy bien aquí»..., -entre las más elocuentes.

Ello Responde responde a un código de realidades silenciadas: en la España franquista, *La casa de Bernarda Alba* no fue estrenada hasta llegado 1964<sup>17</sup> (R. Doménech, 1964: 14), por las penosas circunstancias que rodearon la muerte de su autor, y porque tanto los temas que propone, como el análisis de sus personajes<sup>18</sup> (Buero Vallejo, 1973: 155) eran realidades (cuidado, que no digo la total y absoluta realidad) que se espejaban en el escenario de la vida española de entonces... Y que aquel antiguo autoritario régimen no podía permitir porque le incomodaba el espíritu crítico viniese de donde viniese; y porque no podía tolerar la más mínima alusión a la falta de libertades existente, tanto de orden políticas político como civilescivil. La pieza fue silenciada a la par que se impuso el silencio en todo el país, tras las terribles circunstancias de la Guerra Civil y las duras condiciones de aquella larga posguerra. Y sin embargo, ya apuntamos sabemos que pudo ser representada en Portugal, donde los resabios de la censura no eran tan meticulosos con las obras extranjeras, y en donde, lógicamente, el ni público

<sup>17</sup> Ricardo Doménech celebra el estreno con un «¡por fin!» que nos exime de comentarios.

<sup>18</sup> Merece resaltarse el juicio de Antonio Buero Vallejo, quien, con excepcional lucidez, se refiere «al ansia de libertad, como de justicia, de dignidad y de realización personal por la que nos sentimos humanos, y a la que la injusticia colectiva se opone resueltamente».

ni autoridad no podían se conectarse al cien por cien con la obra; porque las circunstancias que la envolvían adquirirían una naturaleza muy distinta con sólo el mero hecho de pasar la frontera, como es fácil imaginar.

Dicho esto, cabe que nos preguntemos entonces por qué el autor de estos versos establece una comparación tan marcada en el poema, llegando a afirmar que «En Portugal como en España» tienen asiento destacado «La Casa de Bernarda Alba», «las negras penas y el mandil»... Considerando que en ambos países se había pasado ya el ecuador de las respectivas dictaduras franquista y salazarista. Conviene, pues, que descifremos qué era lo que acontecía de igual y de nefasto en ambos países peninsulares, mediada la década de los sesenta... Que no pensamos que fuera una situación idéntica ni similar –de hecho no se utiliza un *simil*-, sino una alusión a título de ejemplo comparativo, ya que en ningún caso podía ser intercambiable lo que sucedía –social y políticamente- en España con lo que el poeta podía observar en tierras portuguesas. Nos atenemos así a la objetividad de lo expresado por el propio texto; lo que viene dado, en primer término, por el laconismo de este singular verso:

La Casa de Bernarda Alba.

que se formula de forma lapidaria, en justa correspondencia con la singularidad de la pieza teatral representada, potenciándose de este modo la característica de «doble excepcionalidad»: en el arte como en la vida, presentando esta última un contexto sociocultural y político también casi «único» (régimen de dictadura y la consiguiente censura imperante en los dos países ibéricos), por lo diferente del resto de países de la Europa democrática occidental. Igualmente urge que analicemos el referente de esta extraordinaria imagen que viene a ser «La Casa de Bernarda Alba», con todo el rigor de lo manifestado por la crítica, y que traducimos esencialmente en un problema de ausencia de libertad<sup>19</sup> (Doménech, 1964: 15): ya en una convivencia familiar donde una madre no concede a sus hijas el derecho a ser libres, ya en un pueblo donde la convivencia está basada en el odio, en la envidia y el resentimiento (Torrente Ballester, 1968: 235). En el mundo doméstico de Bernarda –es sabido- sólo cuenta la opinión del «qué dirán» y el vivir una moralidad enmascaradora (por lo hipócrita) y discriminatoria (en materia de sexo y de clase) que si bien es cierto que ella no ha creado, la asume y la personaliza en su papel de «hombre de la casa». Nos parece, por consiguiente, que no debemos aceptar que su papel sea equiparado –como se ha venido diciendo- al de una matrona<sup>20</sup> (Cantarella, 1991: 204), ya que en realidad desempeña las funciones de

<sup>19</sup> Esto es lo que García Lorca nos presenta, de forma fundamental, en escena.

<sup>20</sup> Advértase también que incluso «el papel cultural y de dignidad desarrollado por las matronas romanas demostró que era un cumplimiento del deber que, sentido como imprescindible, se convertiría en el instrumento de su anulación como personas».

un *pater familias* (por tanto, descartamos que gobernase la forma del matriarcado, porque persiste todo el atavismo patriarcal), dadas las circunstancias de su viudez; y ya se sabe que dicho *rol* es un código diseñado rigurosamente por hombres. Esto lo decimos a sabiendas de que ya desde la Antigüedad grecorromana, «la mujer ha vivido en perpetua subordinación e inferioridad a un hombre, que antes del matrimonio era el padre, y después sería el marido» (ibid.:Ibidem, 1991: 81). En definitiva, sin ningún espacio para la libertad individual, que es la idea que traspasa la obra y que -a nuestro juicio- viene también a presidir el poema que nos ocupa en esta tarea investigadora.

No de otra índole podía ser este recuerdo «Postal a Federico García Lorca», cuyo sentido es, por supuesto, abarcador de otros más amplios significados. Uno que se nos ofrece muy inmediato: el sentimiento de impotencia o de frustración ante un estado de cosas que va desde las deshonrosas condiciones reales de la vida de las mujeres en un día a día de sumisión y de exclusiones (repárese en esa riqueza simbólica del servil y conventual «mandil» del verso que destacamos, eco de aquellas irónicas y quejumbrosas voces de La Poncia: («¡Ya me ha tocado en suerte servir en este convento!»)):

Negras las penas -y el mandil-

Hasta la velada denuncia de una moral condenatoria que reprimía el derecho a que éstas fueran sexualmente libres... (porque sólo «los hombres necesitan estas cosas» -decía recogía el saber popular de la criada), en un mundo sin perdón para las humanas faltas del amor («de todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir» -sentenciaba Amelia, una de las hermanas- «... Nos pudrimos por el qué dirán.»). Todo esto y mucho más debía de sentir Antonio Pereira en 1966, cuando el tradicionalismo de usos y costumbres en la cultura del franquismo se imponía a la mujer «un pasar por el aro» de los retrógrados valores catolicistas, participando de la farsa de la sociedad y de unas instituciones ancladas en el más puro conservadurismo y de la religión; valores aquéllos que trataban de «domesticar» por igual a cuantos ciudadanos militaron en las filas de una II República defensora de valores democráticos, laicos y antifascistas. En una España que debía haber sido justamente lo contrario a esa oscura clausura o prisión (en ambas la privación de libertad es un hecho) representada por *La Casa de Bernarda Alba*. Casa cerrada por el luto, el silencio y el tapiado de puertas y ventanas: léase la España de la Guerra Civil, del autoritarismo y del aislamiento político y cultural, prefigurada toda en ese inmovilismo comunicado por el poeta a través de un «repetir(se)» polivalente: puede referirse tanto al espíritu crítico del Lorca dramaturgo encarnado ahora en las amigas voces portuguesas («tu palabra, Viva moneda / que sí se vuelve a repetir»), como a la naturaleza de los hechos («negras las penas -y el mandil-») que lo originaron.

Y es que la mujer -como bien apuntó F. Lázaro Carreter (1960: 32)- ocupa el centro de la problemática teatral del gran poeta de Granada, pero -añadimos- porque ésta

es también el centro donde gravita la siempre candente cuestión social. Recuérdese que fue la fructífera acción de las Vanguardias (Lorca y Max Aub con sus grupos teatrales, sus actrices, el cine de Buñuel, entre otras muchas acciones), con su disconformidad cultural y políticamente inconformes, quienes promovieron –desde el deseo de libertad– el derecho a la igualdad y a la independencia personal de las mujeres (I. Zavala, 2004: 107). ... Hasta que estalló la guerra (1936) y quedaron silenciados aquellos movimientos feministas en lucha abierta por la emancipación de las mismas<sup>21</sup>. Es decir, la circunstancia histórica que necesariamente hemos de articular con la producción del texto poético examinado.

Al hilo de ese mismo acontecer histórico en el que se inscribe el poema que estamos analizando, es justo y obligado reconocer que en torno a 1965 (año precedente a la creación de dicho texto) comenzaron a suceder en España algunos hechos de índole económica (los llamados años del desarrollismo) que permitieron una mayor incorporación de la mujer en el mundo del trabajo, y junto a éste, el de su participación activa dentro de movimientos universitarios y de masas obreras que implicaban los primeros pasos de su salida del hogar y de abandono del papel tradicional de mujer sumisa. Aún así, no sería hasta pasada una década, en 1975, cuando se habría de legislar el libre derecho de la mujer para ejercer el comercio e incluso desempeñar un trabajo, sin el permiso previo del marido. Y no sería hasta 1981 cuando se habría de restaurar la ley de divorcio en nuestro país... En aras todo de una condición femenina más digna, menos basada en lograr ser el ideal de una «Señora ama»<sup>22</sup> abnegada y sentimentaloides, o en investirse con la autoridad del «silencio de Bernarda Alba», como oportunamente trae a colación Iris M. Zavala en su reciente estudio.

Sirvan estas citas de la señera dramaturgia española del siglo XX, para constatar que la imagen de aquella opresiva vecina de Federico García Lorca, («tirana de todos los que la rodean», a juicio de su incondicional criada), no ha dejado de utilizarse en el lenguaje literario, cultural e incluso – digámoslo también – en el de los usos familiares<sup>23</sup> de nuestro riquísimo idioma. Por lo tanto, cuando Antonio Pereira poeta decidió en su día convertir dicha imagen en el eje vertebrador del discurso poético de su «Postal a Federico García Lorca», sabía perfectamente del alcance lingüístico y de su onda expansiva de connotaciones; digamos que tenía calculado el fin al que dicha imagen iba destinada. En primer lugar, a informar de una problemática sociocultural que plantea cuestiones tan decisivas para el lector como puede ser la personal manera de

---

<sup>21</sup> En 1930 sólo un 10% tenían un trabajo asalariado. Las voces de mujeres ilustres pertenecientes a la Generación del 27: María Zambrano, Rosa Chacel, María Teresa León, Concha Méndez, María Lejárraga...entre otras, escribieron siempre a la sombra de sus maridos y bajo la presión del triste exilio.

<sup>22</sup> Título de una famosa comedia (de factura sentimentalista y discurso conservador) de Jacinto Benavente, escrita en 1908.

ver y de sentir el mundo de nuestro viajero y experimentado escritor experimentado, que advierte en Portugal un campo muy fecundo para reflexionar sobre lo que asimismo acontecía en España, durante aquellos años. Como sabía incluso que su experiencia de viaje habría de pasar a los libros, a las bibliotecas, en donde su juicio personal quedaría sellado para siempre... hasta el día de hoy.

He aquí el reto y el inmenso poder de la poesía. Sabiendo que, en este caso, la imagen («en Portugal como en España») – de índole intercultural –, se reduce a una analogía por duplicado de lo real; a una imagen del país vecino que vehicula la idea del propio ((Á. Machado, – H. Pageaux, 1988) para que los lectores participaran entonces –como ahora– de aquello que veía, pensaba y denunciaba un sujeto lírico vinculado socialmente, en una determinada época de su vida y del en el acontecer histórico de todos los españoles.

Muy alejada del tópico, más allá también del estereotipo (porque no hay visión jerárquica ni predominio preponderancia de un país sobre otro), lo que sí resulta de la imagen y de la logradísima intertextualidad de *La casa de Bernarda Alba* es el ancho documento y cumplido testimonio que ofrece este singular itinerario intelectual que surgió para ser compartido entre poeta y lector. Un extraordinario mensaje social y de civismo intemporal que sólo la poesía es capaz de esencializar en la escritura de una esta breve (y no por eso menos profunda) «Postal a Federico García Lorca».

Ahora sí que después de haber interpretado el texto, no está de más que reconozcamos el significado social y cultural de unos versos que, lejos de haber caído en el olvido, son el acicate para estimular nuestras mentes y activar una memoria histórica<sup>24</sup> de circunstancias vividas no hace tanto tiempo, y que son nuestras referencias, tanto

«En Portugal como en España.»

Porque los poetas que vivieron el período sombrío y las consecuencias de aquella dictadura interminable no podían por menos de encauzar sus críticas con versos solidarios, reviviendo lo que vieron; tratando de clarificarlo, algunos, con verdadero sentido de la ética y de su deber poético<sup>25</sup>. Con el desaliento y el silencio quienes, como Antonio Pereira, se rebelaban –en los muy referidos años 60– ante unos males sociales definitivamente instalados en España (E. de Nora, 1964); en un

<sup>23</sup> En no pocos ambientes de familia ha sido y es expresión frecuentemente utilizada para denotar un «ambiente hostil, de intolerancia o cerrazón» por parte de los padres/madres para con sus hijos.

<sup>24</sup> Al igual que de forma ejemplar, países como Japón o Alemania mantienen vivo su recuerdo/ homenaje a las víctimas de aquellos horrores que fueron Hiroshima, Nagasaki y el Holocausto en Auswich... Para que recordemos y sepamos que hay hechos (en España, nuestra fratricida Guerra Civil) que no pueden repetirse jamás.

<sup>25</sup> Es el caso de Ángel González en su conocido *Tratado de urbanismo* (1967) -poemario coetáneo a este *Cancionero de Sagres* que hemos acotado en nuestro estudio-, del que extraemos versos tan significativos como éstos:

País desde luego antiguo.

Milenario

o más. No sólo en piedras y en nombres  
igualmente gastados, sino en usos,  
costumbres, feudos, y sobre todo en devociones  
in me mo ria les.<sup>26</sup>

Pero que con la llegada del siglo XXI ha dado muestras suficientes de tolerancia y de poseer unos valores cívicos a la altura de los países considerados tradicionalmente como los más democráticos y avanzados. De todo ello habla la diversidad lingüística y cultural de España, las nuevas legislaciones que contemplan al individuo en su singularidad, la aceptación del cambio en los modelos de convivencia y de familia...Y, sobre todo, el nuevo papel desempeñado por las mujeres españolas, quienes han desmontado el discurso de una sociedad hipócrita y reprimida para abrirse camino por el respeto y la igualdad en cualquier ámbito.

De manera que las características temporales de la no menos característica *Casa de Bernarda Alba* van necesariamente evolucionando también con el pasar de los años: ahora, por ejemplo, ya no suscita interés alguno aquella barrera clasista que aislaba a aquellas desgraciadas chicas, como tampoco se atiende al estudio de la denostada soltería femenina, y del eterno conflicto entre las generaciones de padres/hijos... Desde mi modesto punto de vista, los nuevos enfoques y matices aún inéditos que pudieran surgir de la crítica más novedosa, volverían a insistir ineludiblemente en esa sustancial negación de la libertad individual que supo captar extraordinariamente Antonio Pereira en unas circunstancias que le eran muy familiares: las vividas en el Portugal amigo.

Sirva su «Postal a Federico García Lorca» como ejemplo de modernidad artística por lo que tiene de reivindicativo, así como de estímulo a poetas y amantes de lo que debe

Llegó también la guerra un mal verano.  
Llegó después la paz, tras un invierno  
todavía peor. (...)  
Perdido para siempre lo perdido,  
atrás quedó definitivamente  
muerto lo que fue muerto.

(del poema «Primera evocación»)

Queda quizá el recurso de andar solo,  
de vaciar el alma de ternura  
y llenarla de hastío e indiferencia,  
en este tiempo hostil, propicio al odio.

(del poema «Inventario de lugares propicios al amor»)

<sup>26</sup> Son unos versos del conocido poema «País», fechado en 1964, perteneciente al libro *Angulares*, de Eugenio de Nora.

ser (insisto en mi subjetividad) una auténtica poesía. La palabra poética sigue siendo de enorme utilidad... Para que en nuestros días ningún tipo de poder (político, social o religioso) oprima o trate de impedir que hombres y mujeres sean ciudadanos verdaderamente libres, sin merma ninguna de su dignidad como personas. Y para que no haya más «gritos silenciados», como de forma muy acertada ha puesto de relieve actualmente la crítica literaria lusa, acerca de la citada y –sólo por ahora– última representación de *La Casa de Bernarda Alba* (C. Neves, 2005: 28)<sup>27</sup>, en Lisboa.

## Bibliografía

- GONZÁLEZ, Ángel (2005). *La poesía y sus circunstancias*. Edición y Prólogo de José Luis García Martín. Barcelona: Seix Barral.
- GARAVELLI, Bice Mortara (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 359-364.
- BREGANTE, Jesús (2003). *Diccionario Espasa. Literatura Española*. Madrid: Espasa, 722-23.
- VALLEJO, Antonio Buero (1973). *Tres maestros ante el público* (Valle Inclán, Velázquez, Lorca). Madrid: Alianza.
- CANTARELLA, Eva (1991). *La calamidad ambigua*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- DOMÉNECH, Ricardo (1964). «La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca». *Primer Acto* 50, 14-16.
- ZAVALA, Iris M. (2004). *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La esfera de los libros, 107-116.
- CARRETER, Fernando Lázaro (1960). «Apuntes sobre el teatro de García Lorca». *Papeles de Son Armadans* XVIII, LII, 11-12.
- MACHADO, Álvaro Manuel e D. Henri PAGEAUX (1988). «Conhecimento do estrangeiro». In *Da Literatura comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- NEVES, Catarina. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 907, p. 28.
- NORA, Eugenio de (1999). *Obra poética reunida (1939-1992)*. Madrid: Cátedra.
- PEREIRA, Antonio (1990). Entrevistado por *Boca Bilingüe* 3-4, 7.
- RAVAZZOLI, Flavia (1981). *Strumenti critici*.
- SALVAGO, Javier (2003). *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1968). *Teatro español contemporáneo*. 2ª edición. Madrid: Ed. Guadarrama, 235-250.
- PEREIRA, Antonio (1969). «Cancionero de Sagres». *Arbolé* 7, Madrid: Editorial Oriens.

<sup>27</sup> Quien de forma lúcida comenta: «A Casa de Bernarda Alba é um grito de pujante agonia contra o poder sufocante da religião reaccionária e das convenções sexuais, políticas e sociais duma Espanha agrária e fechada, mas que também podia ser Portugal».

**Resumen:** Para quienes siguen creyendo en la capacidad que tienen los versos de alumbrar las sombras de una realidad histórica –durante la década de los sesenta- que marcó el vivir cotidiano de españoles y portugueses, ofrecemos el gozo de una creación artística rebo-sante de modernidad. La impostada escritura del poema «Postal a Federico García Lorca» y el extraordinario mensaje sociocultural y de civismo que transmite en ella Antonio Pereira, contribuyen a que la poesía siga siendo el más precioso de los medios para comunicar circunstancias.

**Abstract:** We provide the enjoyment of an intrinsically modern artistic creation for those who carry on believing in the aptitude of verse to shed some light on the shades of an histo-ric context – the 1960's – that has deeply influenced the daily life of both the Spanish and the Portuguese. The assertive writing of the poem «Postal a Federico García Lorca», as well as the extraordinary social, cultural and civic message encapsulated in it by Antonio Pereira, contribute in a crucial manner for poetry to still embody the most pre-cious means to communicate circumstance.





# Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa

Carlos Nogueira

Universidade de Lisboa

Palavras-chave: adivinha, literatura tradicional, estrutura.

Keywords: riddle, traditional literature, structure.

*A Arnaldo Saraiva*

As adivinhas populares tradicionais que, no seu conjunto, constituem o adivinhanceiro são um dos mais importantes domínios do património cultural português de natureza verbal. Arnaldo Saraiva sintetiza de forma exemplar a indefinição terminológica que tem afectado esta «forma simples» (Jolles, 1976) «A designação “adivinha” cobre no uso comum e também no dos especialistas uma quantidade imensa e incerta de textos diferenciados ou diferenciáveis que vão da adivinha própria ou impropriamente dita ao enigma, ao problema, ao puzzle, ao logogrifo, à armadilha (“catch question”), à perguntinha, ao rébus, ao anagrama, ao acróstico e a outras espécies do que melhor poderíamos chamar discurso interrogativo ou problemático, ou simplesmente enigmática, ou enigmatística, que compreenderia a adivinhancística» (Saraiva, 1999: 433). A partir dos contributos teóricos de investigadores como André Jolles, Northrop Frye (1976: 109-124), Tzevtan Todorov (1978: 223-245) e Arnaldo Saraiva (1999 e 1998), definiremos a adivinha como um texto verbal curto que apela a uma resposta, contida na pergunta de modo cifrado ou encoberto. A adivinha fornece pois uma definição, insinuante e engenhosa, de algo conhecido, mas dissimulando-o, de forma a não permitir a localização imediata do referente. Como afirma Jolles, o verdadeiro objectivo da adivinha não é a solução, mas a *resolução*, quer dizer, o estado de iniciação do candidato a adivinho que acaba por encontrar a palavra-chave, depois de compreender a língua especial da adivinha que lhe proporcionou a decifração.

A adivinha portuguesa partilha das características do arquétipo universal, compreendendo, genericamente, uma fórmula de introdução, um corpo central, que encerra a mensagem enigmática, e uma fórmula de conclusão. As fórmulas introdutória e conclusiva apresentam, normalmente, uma função acessória e correspondem a expressões formulísticas sempre conhecidas, para manter vivo e imediatamente reconhecível o tom do jogo, integrado em esquemas preestabelecidos. «Que é, que é» ou «Qual é a coisa, qual é ela», que corresponde à fórmula galega «Que cousa é ela», são as fórmulas de introdução mais comuns. Quanto às fórmulas de remate, de ocorrência menos frequente, as mais usadas são «Adivinha, bacharel», «Não adivinhas/nem daqui a um mês» e «Não adivinhas este ano,/nem para o ano que vier,/só se eu disser», destinadas a diminuir a confiança psicológica do adivinhador, cujo estatuto ficará muito prejudicado, caso não encontre a resposta:

João Branco está no campo com cem resmas de papel. Adivinha, bacharel! (Moutinho, 1990: 47)	Sou branca de nascença, preta de geração, barriguinha de cabaça, e dentinhos de turquês. não adivinhas nem daqui a um mês (ibid.:56)	Lindos pucaretos, lindos ramos, ramalhetes, não se come com a colher, não adivinhas este ano, nem para o ano que vier, só se eu o disser <sup>1</sup> .
--	---	--

O interrogado sujeita-se mesmo a uma ridicularização pública, se a adivinha incluir uma fórmula final como a que comparece nesta versão: «Que é, que é,/um velhinho,/muito encorrihadinho,/apegado a um pauzinho?/nero, nero, uvas são, (ou -nerre, nerre)/passas são,/asno é/quem não adivinha o que isto é» (Lima, 1994: 119).

O corpo central da adivinha, que concentra o enigma, é a sua parte fundamental. Em numerosas adivinhas prescinde-se da fórmula introdutória, da de conclusão ou mesmo das duas, sem que o texto perca identidade enquanto adivinha. Neste núcleo há, não raramente, dois elementos básicos, que nem sempre figuram juntos nem nas mesmas proporções: um fornece elementos para a solução, o outro desconstrói a ordem aparentemente criada, negação que elimina as pistas efectivas: «Minha dama fidalguinha,/de madeira é o seu comer;/mastigar e deitar fora,/engolir não pode ser».

A contradição, expandida por vezes em autênticos paradoxos, pode firmar-se no próprio verso e percorrer toda a adivinha, procedimento retórico que complexifica o trabalho de descodificação:

<sup>1</sup> Adivinha proveniente da recolha do património oral de Baião, distrito do Porto, por nós empreendida desde 1994. Outros textos dessa prospecção aparecem neste artigo sem indicação da fonte. Actualizámos, deste modo, o postulado segundo o qual é conveniente que pesquisador de literatura oral e crítico coincidam empiricamente, no sentido da optimização do trabalho analítico, dada a complexa e estreita ligação, neste âmbito cultural, entre texto, co-texto e contexto.

Tem asas e não voa,  
tem pernas e não anda;  
tem boca e não fala,  
tem cu e não caga.

Voa e não tem asas,  
chora e não tem olhos?

Pode também acontecer que a abundância de orientações acabe por tornar-se tão pouco clarificadora como a sua ausência. Esta estratégia de revelação e, ao mesmo tempo, obscurecimento do objecto, funda-se quase sempre na comparação, dadas as suas capacidades, na comunicação corrente e na artística, de traduzir intensa e objectivamente um pensamento. Na adivinha, esta figura tropológica esconde mais do que desnuda, evidenciando as muitas contradições da solução: «Qual é a cousa, qual é ela,/alta como pinho,/verde como linho,/amarga como fel,/e sabe como mel?» (Lima, 1994: 88).

Outras apresentam dados cuja transparência parece inequívoca, numa sugestão de facilidade que engana e desilude facilmente o adivinhador menos experiente, como neste caso, marcado pela falsa conotação sexual (principal fonte do cómico encontrado neste género oral). O subentendido aporta espontaneamente ao espírito do destinatário, para ser depois desconstruído:

Maria Branca está estendida,  
João Bernardo anda por cima,  
enquanto João Bernardo vai e vem,  
João Bernardo *lo* tem (Moutinho, 1990: 45).

Meti a minha tringalha  
na tua tringalharia,  
só a tirei de lá,  
depois de fazer o que queria.

Apresentada, nos seus aspectos essenciais, a estrutura da adivinha, interessa abordar as suas formas, também caracterizadas pela diversidade. Advertimos, antes de mais, que, de acordo com a definição proposta, não cabem no espaço da adivinha os textos que Arnaldo Saraiva designa de «perguntinhas», porquanto nelas, como nos chamados «cúmulos», a resolução não está pressuposta (cifrada ou encoberta) na pergunta. As «perguntinhas» formulam uma pergunta directa que exige uma única resposta, directa e definitiva, quando, na verdade, as possibilidades que oferece são múltiplas e todas elas válidas, como «O que faz um pato em cima de uma ponte?». As respostas podem ser diversas, mas apenas se aceita a que sublinha que o pato faz sombra. O mesmo se pode dizer dos divulgadíssimos «cúmulos», que, tal como as «perguntinhas», ao codificarem pessoas, coisas ou situações, interessam mais enquanto detonadores de humor mais ou menos gratuito ou cáustico do que como autênticos textos-advinhas.

A espécie mais singela é aquela em que a resposta está bem declarada na pergunta, como «De que cor é o cavalo branco de Napoleão», «Tem rabo e coração; adivinha, tolo, que é cão», ou «Quanto pesa um quilo de algodão», cuja resistência à interpretação reside na extrema facilidade da proposta. Noutras advinhas utiliza-se o clássico jogo de pala-

bras, do tipo «Uma meia meia feita,/outra meia por fazer;/diga-me lá, ó menina,/quantas meias vêm a ser», numa exploração hábil das potencialidades fónico-semânticas da língua. Outras aproveitam o género gramatical para desencadear a perplexidade do adivinho: «Fêmea sou de nascimento,/macho me fizeram ser;/hei-de morrer afogado/pra fêmea tornar a ser» (Lima, 1994: 100). Já aludimos àquelas que geram uma insinuação de natureza erótico-sexual, indicando movimentos, com uma solução absoluta e inesperadamente inofensiva: «Em cima de ti me ponho,/em cima de ti me deito;/sem dar ao cu/nada está feito». É um tipo muito comum, animado pela força da componente lúdica, indispensável para a estabilidade da psique colectiva, suscitando ora chufa ora escândalo (verdadeiro ou fingido). De grande poder evocativo são aquelas que assinalam com clareza a imagem que pode deixar no receptor a contemplação do objecto pedido, num apelo ao trabalho de imaginação apoiado na ilustração sensorial, na metamorfose dos objectos em signos: «Uma dama bem composta,/dois leões a estão mirando,/ao som destas castanholas,/a roupa lhe estão tirando» (Moutinho, 1990: 21). Especialmente curiosas são as que incluem elementos onomatopaicos, às vezes ilisíveis do ponto de vista morfo-fonémico, embora relacionados com a solução, como «ninguirininhim» (fome), que suscita a ideia de aflição, falta, outras mais lisíveis, dir-se-ia mesmo em ressonância infantil, como «cro co co» (galinha) (ibid.: 83 e 126). Algumas apresentam forma narrativa, um argumento logicamente encadeado, como se de uma autêntica história se tratasse, organizada por um narrador-personagem: «Uma casa edifiquei/onde viver cuidei./Cuidando que era segura,/foi tal a minha ventura;/numa donzela me formei,/saí por uma janela,/à morte me entreguei» (ibid.: 35): note-se o tom inventivo dado à narração do percurso do bichoda-seda, em jeito de incidente pontual. Engenhosas são aquelas cuja solução assenta em sílabas, palavras ou sons (ou letras, nas versões escritas) estrategicamente colocados ao longo do texto, em geral falaciosamente conceptual, o que exige que o receptor apreenda desde o início o mecanismo do jogo, sob pena de não encontrar a resposta, ao dispersar-se pela realidade extralinguística: «No meio do *mar* estou,/não sou de *Deus*, nem do *mun*do;/nem do *inferno* profundo.../Adivinha lá quem sou!» (Lima, 1994: 104). Por fim, sem a pretensão de ter esgotado todos os tipos de adivinha (em confluências nem sempre fáceis de apurar), poderíamos referir as adivinhas que consistem num simples – até certo ponto – problema aritmético, com ou sem recurso a jogos de palavras:

Bota e meia em cada pé,  
quantas botas são?

Carvalheira tem cem canos,  
cada cano tem cem ninhos;  
cada ninho tem cem ovos:  
quantos são os passarinhos? (ibid.: 110-11)

Por se tratar de um género da literatura de transmissão oral, não admira que, ainda no plano da forma, a adivinha se submeta às leis da tradicionalidade: esquecido o autor, o texto enfrenta e incorpora todos os discursos anónimos (daí a autoria colectiva),

transmitidos pela fala ao longo dos tempos, autorizando-se enquanto património colectivo e herança comunitária. Ao alcançar popularidade, a adivinha multiplica-se em textos coetâneos de autoria colectiva, num equilíbrio constante entre duas forças antagónicas: uma de fixação, que tende para o «imobilismo nuclear»; e outra de criatividade versátil, definida pelo «enriquecimento desse mesmo modelo, com a ampliação das variantes até ao infinito» (Júnior, 1981: 39). Determinar o prototexto é, como se sabe, inviável, devido à instabilidade que caracteriza toda a literatura oral. O que interessa assinalar é a repetição do já-dito, transformando-o, mesmo que de forma aparente ou efectivamente inócua («não tem fala» por «não come», por exemplo), mediante permutações, elipses, alterações nos elementos formais, estruturais ou conteudísticos (como a utilização ou não da fórmula preambular):

Tem pernas e não anda,	Qual é a cousa, qual é ela,
tem asas e não voa,	que tem pernas e não anda,
tem boca e não tem fala,	tem boca e não come,
tem cu e não caga (Moutinho, 1990: 35)	tem asas e não voa? (Lima, 1994: 45).

Perante objectos de síntese tão numerosos e constitutivamente movediços, torna-se necessário procurar definir um quadro taxinómico que ordene, tanto quanto possível, este vasto e desafiante material. Os mais atentos tratadistas da matéria seguem na classificação das adivinhas um destes dois métodos, nalguns casos com um certo grau de conjugação: a ordenação alfabética de acordo com as soluções dos textos compilados ou a organização baseada nas relações do homem com o meio envolvente. Antonio Machado y Alvarez (1881) e Joan Amades (s/d) para citarmos apenas investigadores ibéricos, adoptaram o primeiro método e José Leite de Vasconcelos, Francisco Rodríguez Marín e Augusto César Pires de Lima o segundo. Não dispomos em Portugal de uma sólida obra de referência sobre a adivinha – colecção ou estudo<sup>2</sup> –, apesar do copioso acervo já reunido, com destaque para *Passatempo Honesto de Enigmas e Adivinhações* (1603) de Francisco Lopes, obra de propósito moralizante e com tratamento literário, mas que se socorre da tradição oral; *As Adivinhas Populares* (1881) de Teófilo Braga; *Cal é Coisa? Cal é ela?* (1920) de Maria Valverde; *Adivinhas Portuguesas* (1921), recolhidas no Alentejo, de António Tomás Pires; *O Livro das Adivinhas* (1921) de Augusto César Pires de Lima, edição depois revista e comentada por Bertino Daciano; *Adivinhas Portuguesas* (1957) de Manuel Viegas Guerreiro; e *Adivinhas Populares Portuguesas* (1988; 6.<sup>a</sup> ed. rev. e aumentada, 2000) de Viale Moutinho. Ora, todas estas colecções, que comportam textos que não são adivinhas, padecem de defeitos de transcrição (o mais comum decorre de uma imperfeita percepção do isossilabismo), de classificação

<sup>2</sup> Cf., por exemplo, o estudo sobre alguns aspectos socioculturais da adivinha de P.º Serafim Gonçalves das Neves, A. C. Pires de Lima e Bertino Daciano, in *Douro Litoral*, n.ºs I, II, V, VI, VII, VIII.

(que, não raro, nem existe, tornando-se a obra numa acumulação amorfa de textos) e de distribuição, além da inclusão de várias versões do mesmo texto encarados como textos diferentes, o que, se em parte se explica pela heterogeneidade deste espaço textual, revela alguma desatenção dos organizadores, talvez enganados pela aparente simplicidade da adivinha.

Com a certeza de que qualquer critério pode ser discutido, queremos propor uma classificação dividida em seis grupos temáticos, com as adivinhas seriadas alfabeticamente dentro de cada subgrupo (dispensando as fórmulas de introdução), para evitar dispersões desnecessárias que apenas perturbam a consulta (científica ou mesmo para recreação) do *corpus*. Porque uma adivinha perde a sua integridade se antecipadamente se souber o que se procura, pensamos que as soluções devem ser remetidas para um índice final, de forma a salvaguardar a essência do jogo, como, aliás, tem sido sugerido e praticado por vários autores. Ao contrário do que é prática comum, subentendida na distribuição dos textos ou declarada nas palavras dos organizadores, parece-nos bem mais coerente e funcional a colocação consecutiva de todos as adivinhas atinentes ao mesmo referente do que a distribuição aleatória. Paco Martín, por exemplo, sublinha que a participação na mensagem lúdica fica prejudicada «se xa se sabe que atrás da primeira referida ó ovo aparecerán outras trinta e oito coa mesma solución» (Martín, 1985: 31). Pela nossa parte, julgamos que apenas uma consulta prévia ao índice fornecerá essa indicação, o que, a acontecer, poderá aplicar-se aos dois critérios. A nossa postura tem a grande vantagem de proporcionar um contacto mais efectivo com a criatividade da cultura oral tradicional.

Tomando a adivinha como instrumento de estudo, é a seguinte a nossa proposta classificadora, com vista a uma ordenação científica. Prescindimos de descrever as subrubricas, sugeridas, de resto, pelos capítulos, visto que qualquer relação apresentada ficaria inevitavelmente incompleta, mau grado estarmos a trabalhar com adivinhas tradicionais. Em vez de classes autónomas, como é frequente nas obras citadas, a classe *Natureza*, por exemplo, admite subclasses como «Animais» (esta subdivisível ainda, se se quiser, em «Animais domésticos» e «Animais selvagens», ou apenas «Fauna»), «Plantas, árvores, frutos e produtos cultivados» (ou unicamente «Flora»), «Natureza mineral», «Firmamento», «Meteorologia», «Mar-Terra», etc. Uma das nossas preocupações principais prendeu-se, por conseguinte, com a necessidade de evitar a proliferação de grupos e subgrupos, com o objectivo de reduzir as possibilidades de o mesmo texto poder inserir-se em títulos diferentes:

I. Natureza

II. Religião. Sobrenatural

III. O Homem, o seu corpo, a sua idiosincrasia e a sua relação com o meio. A Família

IV. A Casa. Objectos de uso doméstico. Ferramentas e aparelhos

V. Alimentos transformados

VI. Problemas verbais (palavras, sílabas e letras) e problemas numerais

Se é certo que ninguém dúvida da constituição oral, popular ou tradicional da adivinha, não é menos verdade que o seu valor poético tem sido ignorado por teóricos e críticos da cultura e da literatura portuguesas. Continente, portanto, pouco ou nada explorado, com estruturas e formas múltiplas e plurais, heterogéneas, esta forma breve vale-se contudo de uma retórica, de uma estilística e de uma poética particulares e, muitas vezes, surpreendentes, ainda que não compareça como ilustração em trabalhos académicos específicos. No *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, na entrada relativa à rima, da responsabilidade de Ettore Finazzi-Àgro, a adivinha é mesmo um dos exemplos fornecidos para fundamentar a afirmação «rima sem poesia» (Finazzi-Àgro, 1993). Ora, a grande maioria destes textos aparecem em forma versificada e com todos os mecanismos de semiotização ligados ao verso, a começar pela métrica, pelo ritmo e pela rima, para além de procedimentos estilísticos vários de natureza semântica (imagens, metáforas, comparações, antíteses, paradoxos, sinonímia, etc.), fónica (como a rima final ou interna, as aliterações e as assonâncias) e morfossintáctica (repetições, parataxe, vocabulário concreto, arcaísmos, populismos, oralismos, etc.). Este menosprezo foi atenuado com o referido artigo de Arnaldo Saraiva, que defende e justifica a qualidade literária da «comum adivinha» com este exemplo:

Uma viúva presumida  
Toda de luto vestida  
E de flores coroada  
E do velho perseguida  
Quando o velho a persegue  
Ela faz a retirada. (Saraiva, 1999: 463)

Concordamos com Paco Martín, quando afirma, após lembrar que a linguagem é a mais elevada consecução do homem enquanto ser inteligente, que a adivinha «é unha (se non a máis) fermosa forma de emprega-la linguaxe dun xeito lúdico ó tempo que serve pra achegar ó individuo a conceptos ou fenómenos dificilmente comprensibles co uso exclusivo da razón i en condicións normais» (Martín, 1985: 10-11). A adivinha ergue-se supostamente a partir de uma linguagem incompreensível, asserção que remete para um dos seus aspectos capitais: a resposta reside, em muitos casos, numa reflexão sobre a própria linguagem, matéria flexível que pode ser moldada e reinventada artisticamente: «São cinco conichadores,/metidos na conichadeira,/mexidos co zeringalho,/co sumo da pernandeira» (Moutinho, 1990: 36). A comparação e, em particular, a metáfora constituem recursos de grande criatividade e qualidade estética, pas-

síveis de evidenciar relações e fusões insuspeitadas entre as palavras, entre as coisas ou entre umas e outras. Uma vulgar garrafa, por exemplo, «tem um palmo de pescoço,/tem barriga e não tem osso» (ibid.: 36) e o telhado é «um terreno bem lavrado,/sem charrua nem arado» (ibid.: 37).

Sujeita originalmente às regras da comunicação da literatura oral – comunicação concretizada em presença, isto é, com simultaneidade temporal entre as instâncias de produção e de recepção –, a adivinha adaptou-se à modernidade, aceitando sem perturbações o processo de comunicação diferida, característico da literatura consagrada (o leitor identifica-se com o receptor, ausente do momento da produção, actualizado por um escritor-autor). Com o aparecimento e a democratização da Internet, que suporta numerosos sítios dedicados à adivinha, divulgada também em edição electrónica, em cassette e em papel (pense-se na multiplicação de edições escolares), a recepção desta tradição comunal faz-se agora num quadro muito mais alargado do que no passado. Vê-se assim como o silêncio impresso ou digital não significa erosão irreversível, mas antes um ajustamento dinâmico e operante à «vocalidade» (Paul Zumthor). Se muitas delas eram ou são já cosmopolitas, como mostram as abordagens comparatistas de Teófilo Braga ou de Paco Martín, é de prever que esse número aumente substancialmente nos próximos tempos.

Diremos, a concluir, que, pela sua composição orgânica, pela sua expressão técnica e pelos seus instrumentos de divulgação, hoje sobretudo radicados no ensino oficial pré-escolar e básico, a adivinha conquista facilmente a consciência colectiva, popularizando valores imperecíveis, porque enraizados na natureza humana. A ambiguidade edificada por todos os processos retórico-estilísticos enunciados reflecte a absoluta pluralidade do mundo, espaço infinito de forças e de implicações complexas que escapam a qualquer esforço de categorização e de sistematização lineares. Através da adivinha, a dúvida instala-se e as coisas designadas pela linguagem perdem a sua dimensão unívoca em favor da pulverização de sentidos, modificando radicalmente o conhecimento que o sujeito tem do universo. Ela encerra condensadamente uma importantíssima perspectiva que nos abre caminho para uma visão singular daquilo que, no nosso quotidiano, nos aparece a cada passo como obscuro ou demasiado evidente e adquirido. Texto, portanto, que subverte e reinventa as estruturas mentais hierarquizadas, muito por acção de um estranhamento criador que valoriza outras visões do real. Dir-se-á mesmo que, na adivinha, se actualiza literalmente a proposta de Theodor Adorno, a propósito da sua *Teoria Estética*: do pendor enigmático da obra artística resulta que só se lhe possa aceder na sua condição de enigma.

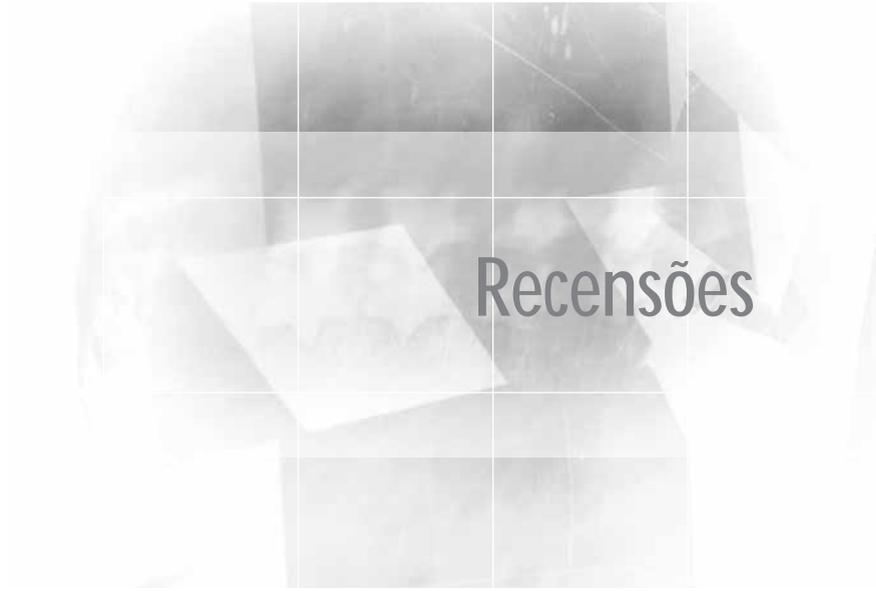
## Bibliografia

- ALVAREZ, Antonio Machado y (1881). *Adivinanzas Francesas y Españolas*. Sevilla: Imp. de El Mercantil Sevillano.
- AMADES, Joan (s/d). *Folklore de Catalunya – Cançoner*. Barna: Ed. Selecta.
- FINAZZI-ÀGRO, Ettore (1993). «Rima». In LANCIANI, Giulia e Giuseppe Tavani (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- FRYE, Northrop (1976). *Spiritus Mundi*. Indiana University Press: Fitzhenry & Whiteside, 109-124.
- JOLLES, André (1976). *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix.
- JÚNIOR, José de Almeida Pavão (1981). *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- LIMA, Augusto César Pires de (1994). *O Livro das Adivinhas*. 7ª ed. Lisboa: Editorial Notícias.
- MARTÍN, Paço (1985). *Que Cousa és Cousa...? Libro das Adiviñas*. Vigo: Galáxia.
- MOUTINHO, Viale (1990). *Adivinhas Populares Portuguesas*. 2ª ed. revista e aumentada. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- SARAIVA, Arnaldo (1998). «Para uma teoria do texto enigmático, ou o conto enigmático de Machado de Assis». Separata de *Terceira Margem*.
- (1999). «Poética e enigmática das adivinhas populares portuguesas». In *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- TODOROV, Tzvetan (1978). *Les Genres du Discours*. Paris: Seuil, 223-245.

Resumo: O presente artigo parte do pressuposto de que a aparente singeleza da adivinha popular portuguesa dissimula uma complexidade que interessa desmontar e compreender. A insuficiência de estudos consagrados no nosso país a esta forma breve determina que a primeira discussão passe pelo apuramento rigoroso das fronteiras do *corpus* coberto pela designação de «adivinha» e só depois pelas suas estruturas, suas formas, suas linguagens e suas funções.

Abstract: This article starts with the premise that the supposed simplicity of folk riddles is deceiving. In fact they hide a complexity that needs to be dismantled so as to be understood. The scarcity of research devoted, in Portugal, to this brief form compels us to start this discussion with a precise border definition of the corpus of what is called «riddles». Only then can we tackle subjects such as its structures, forms, languages and functions.



A collage of various papers and documents, some overlapping, with a light gray grid overlay. The papers appear to be reviews or documents, with some showing faint text and others showing abstract patterns or images. The overall aesthetic is clean and professional.

# Recensões





O'NEILL, Henrique (2004).  
Fábulas. Lisboa: Caminho (Seleccção e apresentação de  
Glória Bastos; Ilustrações de Geraldo Valério)

A Caminho editou recentemente um volume, criativamente ilustrado por Geraldo Valério<sup>1</sup>, que guarda oitenta e sete fábulas da autoria de Henrique O'Neill<sup>2</sup>, seleccionadas e apresentadas pela investigadora Glória Bastos.

Traduzidas e divulgadas em larga escala durante o século XIX, como assinala Glória Bastos, as fábulas continuam a ser hoje editadas sucessivamente, sendo de assinalar a pervivência do género, por exemplo, na produção literária de autores como Adolfo Simões Muller<sup>3</sup>, Alexandre O'Neil («Velha fábula em bossa nova»<sup>4</sup>) ou Miguel Torga («Fábula de fábula»<sup>5</sup>), só para citar alguns.

Importa, ainda, sublinhar o lugar relevante que estes textos, que participam do universo apelidado, por exemplo, por A. Mesquita como «comédia humana dos animais»<sup>6</sup>, continuam a ocupar no âmbito da literatura de potencial recepção infantil, porque, de facto,

---

<sup>1</sup> Destaca-se, do trabalho artístico de Geraldo Valério em Portugal, *Breviário do Sol e Breviário da Água*, de João Pedro Méseder e Francisco Duarte Mangas (Caminho, 2002 e 2004). Nasceu no Brasil em 1970 e reside nos Estados Unidos. Licenciado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Artes pela New York University, este artista plástico tem ilustrado diversos livros no nosso país, nos E.U.A. e no Brasil.

<sup>2</sup> O ilustre fabulista Henrique O'Neill (1821-1889), Visconde de Santa Mónica, é autor, por exemplo, de *In Memoriam* (1887) e de um extraordinário *Fabulário* (1ª ed., 1885; 2ª ed., 1888), tendo participado também no *Almanaque das Crianças* (1892) e no jornal *As Crianças* (1884). Formou-se em Direito em Coimbra, regeu uma cadeira de Português em Gottingen (Alemanha), exerceu o cargo de director-geral, foi membro do Conselho da Coroa e preceptor dos príncipes D. Carlos e D. Afonso, filhos de D. Luís I.

<sup>3</sup> Adolfo Simões Muller (1950): *O livro das fábulas*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

<sup>4</sup> Alexandre O'Neil (1986): *Tomai lá do O'Neil – Uma Antologia*. Lisboa: Círculo de Leitores.

<sup>5</sup> Miguel Torga (1995): *Diário VII*. Ed. integral, Vol.I. Coimbra: Ed. do Autor.

<sup>6</sup> Cf. Mesquita, A. (2002): «A comédia humana dos animais». In *Pedagogias do Imaginário Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto: Edições Asa, 68-77.



– «Talvez!» lhe respondeu um boi:

«Mas, se tão pronto notaste  
Nesse rego alguns defeitos,

Isso foi

Porque logo o comparaste  
Aos demais, todos direitos.»

Não se devem criticar  
Ligeiras imperfeições

(Excepções

Fáceis de notar

Por um parvo) numa obra

Que tem mérito de sobra. (ibid.: 143)

Repare-se que, no texto que acabámos de evocar, a cigarra surge, em certa medida e uma vez mais, como símbolo da preguiça e do ócio, numa linha temático-simbólica facilmente reconhecível pelo potencial receptor infantil desta obra se contarmos com o facto provável deste ter tido já contacto com a célebre fábula *fontainiana* «A Cigarra e a Formiga».

De destacar, ainda, as potencialidades de obras como *Fábulas* de Henrique O' Neill na conformação de uma competência literária e na promoção do gosto pela leitura, como, aliás, menciona Glória Bastos, na apresentação da colectânea:

«Estas fábulas nem sempre serão de compreensão fácil e imediata, sobretudo para os mais novos. Com estes, a presença e a mediação do adulto é fundamental, tratando-se de textos que suscitam fortemente o diálogo. Possuem, no entanto, uma graça especial que, pensamos, consegue certamente cativar o leitor actual. E levá-lo a reflectir nas «verdades» que sempre se escondem na fábula...».

### **Bibliografia:**

- MESQUITA, A. (2002). «A comédia humana dos animais». In *Pedagogias do Imaginário Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto: Edições Asa.
- MULLER, Adolfo Simões (1950). *O livro das fábulas*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- O'NEIL, Alexandre (1986). *Tomai lá do O'Neil – Uma Antologia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. (1996). *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 157-159.
- TARRÍO VARELA, Anxo (dir.) (1998). *Diccionario de termos literarios*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 357-360.
- TORGA, Miguel (1995). *Diário VII*. Ed. integral. Vol.I. Coimbra: Ed. do Autor.





LA FONTAINE (2002).  
Fábulas. 4ª ed. Porto:  
Ambar (1ª edição-1995) (Ilustrações: António Modesto)

«De nada vale correr; há que partir na hora.»  
(«A Lebre e a Tartaruga», La Fontaine)

Género narrativo associado a um certo didactismo, a fábula representa quase sempre um juízo de feição moral, religiosa, estética ou filosófica, parecendo impor-se simultaneamente pela sua tonalidade cômica, satírica ou, até mesmo, mordaz, e pela sua potencial projecção educativa (Francia, 1992).

Prova dessa conotação formativa associada à fábula, julgamos ser a reedição, pela Ambar, de uma selecção das «suculentas» (Torrado, 1996) *Fábulas* de La Fontaine, textos “antigos”, mas cuja mensagem é, não raras vezes, encarada como atemporal, uma publicação que, aliás, não é caso único nosso país. Note-se que, conforme menciona J. A. Gomes, foi em 1886, que surgiu, em Portugal, «uma edição em português das *Fábulas* de La Fontaine, impressa em Paris, com as conhecidas ilustrações de Gustave Doré e estudos críticos de Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga. Nos dois volumes que as constituem, surgem, como autores das versões, Bocage, Couto Guerreiro, Filinto, Curvo Semedo, Costa e Silva e outros escritores portugueses e brasileiros» (Gomes, 1997: 12).

Ilustradas, com traços e formas de dimensões consideráveis, por António Modesto, as vinte fábulas coligidas na obra em análise são predominantemente protagonizadas por animais, seres antropomorfizados, pequenos ou grandes, da terra, do ar ou da água, domésticos ou selvagens, que denunciam veladamente os defeitos humanos. As personagens que povoam estas «short-short-stories» (Torrado, 1996) são sempre símbolos (por exemplo, na célebre fábula do Corvo e da Raposa, enquanto o primeiro representa a ingenuidade e a vaidade, a segunda representa a astúcia ou a manha).

Apropriando-nos das palavras de António Torrado, não faltam, portanto, recados nestes textos (Torrado, 1996: 6). Mas em que direcção são, então, lançadas indirectamente essas advertências? As fábulas de La Fontaine colocam em cena, como sugerimos,

animais de *habitats* diversos, que dialogam e que, geralmente, manifestam comportamentos antagónicos ou incompatíveis. Assim, partindo de situações como a do Cão e do Lobo ou do «Cavalo que queria vingar-se do Veado» elogiam-se os espíritos livres; recorrendo às histórias das «Rãs que queriam um Rei», da «Tartaruga e dos dois Patos» ou da «Rã que queria igualar-se ao Boi» condenam-se os que se encontram permanentemente insatisfeitos com a sua condição; a falta de gratidão encontra-se, também, criticada na fábula «O Lobo e a Cegonha»; fábulas como «A Raposa e a Cegonha» tocam a questão da vingança impiedosa; em «O Leão e o Rato», por exemplo, elogia-se a paciência em detrimento da força excessiva.

Em muitos casos, o próprio sujeito de enunciação, no momento de fechar a fábula, explicita os defeitos que pretende satirizar nesse texto. Releia-se, por exemplo, a conclusão de «A Tartaruga e os dois Patos»: «A indiscrição foi de sua perda a causa. / Imprudência, baboseira e tola vaidade, / e vã curiosidade, / todas têm estreita parentagem, / todas são filhas da mesma linhagem.» Em «A Lebre e a Tartaruga», por exemplo, o ensinamento moral abre a história, desempenhando uma função próxima da de um mote: «De nada vale correr, há que partir na hora.». Noutros textos, observamos uma invocação muito directa das figuras humanas que se pretende criticar. É o que acontece em «A Cobra e a Lima» - «Isto é para vós, espíritos de última ordem, que, não valendo nada, tentais morder.» - ou, ainda, a apóstrofe «Tratantes, é para vós que escrevo: não perdereis pela demora», em «A Raposa e a Cegonha».

Tocando, assim, temáticas como o egoísmo, o individualismo, a gula, a diferença entre o ser e o parecer, a importância da paciência ou o espírito de vingança, estas fábulas, sendo exemplares do ponto de vista do discurso literário a partir do qual se constroem, encontram-se frequentemente marcadas por uma evidente actualidade.

Na verdade, e recorrendo, mais uma vez, à opinião de António Torrado, talvez as Fábulas de La Fontaine tivessem tido a «existência efemérea que o tempo reserva aos comentaristas da cena política, não se desse o caso de serem estilisticamente primorosas, dotadas de uma flexibilidade poética, narrativa e dialogal...» (ibid.: 8).

## Bibliografia

- FRANCIA, Alfonso (1992). *Educar con Fábulas*. 2ª ed. Madrid: Editorial CCS.
- GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: MC-Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.
- TORRADO, António (1996). «As Fábulas». In *Conto e Reconto. As Fábulas*. Boletim Cultural – Fundação Calouste Gulbenkian VIII Série Nº 2, 6-8.







