

**UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA

**O PROCESSO ESTÉTICO DE REESCRITURA DAS
FÁBULAS POR MONTEIRO LOBATO**

**ASSIS
2004**

LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA

**O PROCESSO ESTÉTICO DE REESCRITURA DAS FÁBULAS POR
MONTEIRO LOBATO**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis - UNESP para a obtenção do título
de Mestre em Letras (Área de Concentração:
Teoria Literária e Literatura Comparada).

Orientador: Dr. Benedito Antunes

ASSIS
2004

Aos meus pais, Maria Emília e José
Manoel, e aos meus irmãos, Damaris e
Daniel, pela compreensão e pelo apoio.

AGRADECIMENTOS

- a Deus, que me capacitou e me deu saúde e forças para concluir este trabalho;
- à professora May Holmes Zanardi, por todo o apoio, amizade e pelo constante incentivo;
- ao professor Benedito Antunes, por sua atenção e por sua dedicação à orientação neste trabalho;
- aos professores Alceu Dias Lima e Ana Maria Domingues, pelas contribuições oferecidas no exame de qualificação;
- à professora Alice Áurea Penteado Martha, pelo incentivo e pelo empréstimo de texto;
- à Marilu Martens, pela doação de textos;

O PROCESSO ESTÉTICO DE REESCRITURA DAS FÁBULAS POR MONTEIRO LOBATO

Loide Nascimento de Souza¹

RESUMO: O presente trabalho tem como principal objetivo o estudo do processo de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato. Desta forma, realizamos na parte inicial uma abordagem sobre a história da fábula e seus conceitos, verificando também a presença do gênero na literatura infantil. Considerando que La Fontaine é a principal referência de Lobato em sua tarefa de reescrever fábulas, dedicamos o segundo capítulo ao estudo do estilo de escritura do fabulista francês e de seu contexto de produção. Por último, partimos então para o estudo da obra *Fábulas* de Monteiro Lobato. Entre outros fatores, verificamos que o escritor chega a modificar a estrutura tradicional das fábulas e reserva um espaço para a participação de “ouvintes”. Como demonstração prática do estilo de Lobato, analisamos as fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro”.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula, Monteiro Lobato, Literatura infantil.

¹ Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis — UNESP para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada). Orientador: Dr. Benedito Antunes.

LE PROCÉDÉ ESTHÉTIQUE DE RÉÉCRITURE PAR MONTEIRO LOBATO DES FABLES

RÉSUMÉ: L'objectif principal de ce travail est l'étude du procédé de réécriture des fables employé par Monteiro Lobato. Ainsi, dans la première partie, on aborde l'histoire de la fable et ses concepts, en vérifiant aussi la présence du genre dans la littérature infantile. Tout en sachant que La Fontaine est la source principale de référence pour Monteiro Lobato dans sa tâche de réécrire des fables, on dédie le deuxième chapitre à l'étude du style d'écriture de l'écrivain français et de son contexte de production. Pour finir, on va étudier l'oeuvre *Fábulas* de Monteiro Lobato. Parmi d'autres points, on vérifie que l'auteur a même modifié la structure traditionnelle des fables et garde un espace pour la participation des auditeurs. Comme démonstration pratique du style de Lobato, on analyse les fables "A cigarra e as formigas" (La cigale et les fourmis) et "O lobo e o cordeiro" (Le loup et le mouton).

MOTS CLÉ: Fable, Monteiro Lobato, Littérature infantile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A FÁBULA	16
1.1. PERTINÊNCIA LITERÁRIA, ORIGENS E TRADIÇÃO	16
1.2. CONCEPÇÕES E ESTRUTURA DA FÁBULA	37
1.3. A FÁBULA NO CAMINHO DA LITERATURA INFANTIL	57
2. LA FONTAINE	80
2.1. O FABULISTA NO REINO DE LUÍS XIV	80
2.2. CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS FÁBULAS DE LA FONTAINE	93
2.3. ANÁLISE LITERÁRIA DAS FÁBULAS “LA CIGALE ET LA FOURMI” E “LE LOUP ET L’AGNEAU” DE LA FONTAINE	102
3. MONTEIRO LOBATO	129
3.1. MONTEIRO LOBATO E AS FÁBULAS EM SEU PROJETO INICIAL PARA A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA	129
3.2. RENOVAÇÃO DAS FÁBULAS POR MONTEIRO LOBATO	144
3.2.1. TRIBUTO A LA FONTAINE	144
3.2.2. NOVIDADES NA ESTRUTURA DAS FÁBULAS DE MONTEIRO LOBATO	155
3.2.2.1. A narradora e o espaço do “ouvinte”	163
3.2.2.1.1. <i>Narizinho</i>	169
3.2.2.1.2. <i>Pedrinho</i>	174
3.2.2.1.3. <i>Emília</i>	180
3.2.2.1.4. <i>Visconde</i>	191
3.2.2.1.5. <i>Tia Nastácia</i>	195
3.2.2.2. A originalidade da linguagem	201

3.3. ANÁLISE LITERÁRIA DA FÁBULA “A CIGARRA E AS FORMIGAS” DE MONTEIRO LOBATO.....	206
3.4. ANÁLISE LITERÁRIA DA FÁBULA “O LOBO E O CORDEIRO” DE MONTEIRO LOBATO.....	222
3.5. RELAÇÕES INTERFABULARES E ATUALIDADE DAS FÁBULAS “A CIGARRA E AS FORMIGAS” E “O LOBO E O CORDEIRO” DE MONTEIRO LOBATO.....	236
CONCLUSÃO.....	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	255

INTRODUÇÃO

A fábula é uma das formas literárias mais antigas da humanidade. De tão antiga, sua origem não pode ser determinada. Entretanto, o que chama a atenção neste gênero não é apenas a sua antiguidade, mas a sua permanência ao longo de milhares de anos. Se não existe barreira de tempo, também não há barreira de classe ou espaço para a fábula. Ela pode ser apreciada tanto por pessoas cultas de grandes centros urbanos quanto por habitantes de aldeias distantes. Transmutando-se na forma e, às vezes, no conteúdo, a fábula foi paulatinamente adaptando-se a cada contexto. Esta adaptabilidade permite a renovação do gênero, sem que ele perca a sua essência primitiva.

Consideradas a antiguidade e a permanência da fábula, é interessante destacar, entretanto, que, no Brasil, poucos estudos são desenvolvidos sobre o gênero. Somente a partir do final da década de 70 é que podemos encontrar com mais facilidade alguns estudos teóricos que focalizam a fábula. Neste sentido, observamos que também os textos fabulares propriamente ditos são poucos estudados, e que os primeiros trabalhos surgem praticamente após os primeiros estudos teóricos.

Ao examinarmos alguns estudos teóricos a respeito da fábula, verificamos que a tradição da fábula é reconhecida internacionalmente. Portanto, quando um escritor decide escrever fábulas, integra-se em boa parte dos casos a essa tradição para continuá-la e confrontá-la, ainda que o faça em estilo próprio e original. Tendo em vista a tradição fabular, o assunto principal de nosso trabalho é, justamente, o estudo do processo de renovação das fábulas realizado pelo mais importante escritor da literatura infantil brasileira. Estamos falando de Monteiro Lobato, que, em 1922, lança a obra *Fábulas*, dirigida especificamente para o público infantil.

Nas últimas décadas, o interesse a respeito da obra infantil de Monteiro Lobato tem sido

crescente. Os estudos, em geral, destacam-na como sendo um “divisor de águas” para a literatura infantil brasileira. Há também inúmeros trabalhos específicos sobre cada obra infantil do escritor, bem como sobre a ideologia subjacente em seus textos. Sobre a obra *Fábulas*, o interesse talvez seja mais recente, sendo que a ocorrência de trabalhos relacionados ao livro é mais freqüente a partir da década de 90.

Embora o nosso objetivo não seja o levantamento dos estudos críticos a respeito das fábulas de Lobato, o que seria interessante, realizamos algumas buscas, a fim de que obtivéssemos alguma informação sobre o estado da questão. Os trabalhos que encontramos são, de fato, muito recentes. Entre eles, podemos citar, por exemplo, o estudo de Marilei Resmini Grantham (1996), que a partir da teoria da análise do discurso estuda a repetição do discurso fabular através dos tempos. No desenvolvimento de seu estudo, a pesquisadora confronta os discursos presentes nos textos de Esopo, Fedro, La Fontaine, Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Míriam Giberti Pátaro Pallotta (1996), a partir da teoria da estética da recepção, estuda a atualização do gênero fábula e o direcionamento das fábulas de Lobato ao receptor infantil. Já o trabalho de Leandra Antonelli (2003) traz uma análise da obra *Fábulas* de Lobato, partindo de sua própria estruturação e da estruturação de suas fábulas. Ao examinarmos os trabalhos citados, vimos que era possível aprofundar o estudo de alguns aspectos específicos das fábulas de Lobato como, por exemplo, a participação de cada personagem do Sítio no espaço do “ouvinte” e a importância da fábula no projeto de Lobato para a literatura infantil. Além disso, fizemos em nosso trabalho uma abordagem histórica da inserção do gênero fábula na literatura infantil, considerando que Lobato consegue forjar uma solução estética para o problema.

Nas décadas iniciais do século XX, a literatura para crianças produzida no Brasil tinha um perfil marcadamente didático. Além do objetivo didático, havia uma forte preocupação com a transmissão de valores morais que estivessem de acordo com os interesses da burguesia agrária dominante. Como consequência deste quadro geral, os textos não atraíam o leitor

infantil por serem desinteressantes. Assim, quando Monteiro Lobato resolve escrever para crianças, sua decisão é impulsionada justamente pela constatação desta carência: a falta de textos que despertassem o prazer da leitura entre as crianças. Em meio à produção literária de sua época, nada consegue encontrar para a iniciação literária de seus filhos. Diante disso, resolve observar o comportamento das crianças e tentar descobrir-lhes alguma preferência na área da literatura. Desta observação é que lhe surge a idéia de escrever fábulas.

Mas a fábula é um gênero que já traz o ensinamento moral como uma de suas propriedades constituintes, e isto poderia ser agravante num cenário geral em que uma das finalidades da literatura infantil produzida era o inculcamento de valores. Ao observar seus filhos na audição de fábulas contadas por Dona Purezinha, sua esposa, descobre, entretanto, que as crianças não prestavam atenção alguma à moralidade. Guardavam apenas o enredo, recontando-o para seus amigos. Desta forma, ao escrever definitivamente a obra *Fábulas*, inspirado em La Fontaine, Lobato investe na narrativa e propõe a relativização da moral por meio da inclusão da participação de personagens infantis que comentam a fábula ouvida.

Como prova da intensa preocupação de Lobato com a aceitação de seus textos pelo público infantil, destacamos que o escritor, antes de publicar em 1920 sua primeira obra infantil (*A menina do narizinho arrebitado*), escreve, em 1919, uma versão não publicada de textos fabulares para “experiência do público infantil escolar” (LOBATO, 1972, p.290). A palavra “experiência”, naquele contexto, era muito relevante, pois, além de denotar preocupação com o gosto da criança, deixava claro que elas não seriam obrigadas a “digerir o texto”, se este não lhes fosse agradável. Eis aí, portanto, o segredo do sucesso ímpar de Monteiro Lobato como escritor de obra para criança. A partir de suas experiências, ele descobre que a criança vê o mundo pelo viés da fantasia e da imaginação e, assim, revoluciona a literatura infantil brasileira com a produção de textos que privilegiavam estes fatores. Além disso, inclui personagens infantis fixas em suas histórias, com as quais o público infantil se identifica, e ainda procura trabalhar a linguagem de

forma compatível com a experiência das crianças.

Considerando a extrema importância das mudanças introduzidas por Lobato na literatura infantil brasileira, é pertinente salientar, portanto, que as fábulas faziam parte deste seu projeto inicial para aquela literatura. Neste sentido, o desenvolvimento de um estudo sobre as fábulas de Lobato é ainda mais instigante. Quando resolve escrevê-las, Lobato o faz posicionando-se perante a tradição fabular esópica e perante a visão de literatura e de criança de sua época. Desta forma, o itinerário de nossa pesquisa passa por abordagens sobre o gênero fábula e sobre a literatura infantil, culminado com o estudo das fábulas reescritas por Monteiro Lobato, reunidas na obra *Fábulas*.

A fim de construir uma base mais sólida para a abordagem do principal assunto, no primeiro capítulo de nosso trabalho trataremos resumidamente da história da fábula, destacando em primeira instância a concepção de fábula contemplada neste trabalho. Isto se fez necessário devido à variedade de sentidos normalmente atribuídos ao termo “fábula”. Conjuntamente ao estudo da história da fábula, são abordadas também questões relacionadas à pertinência literária do gênero. Por ser um gênero de origem muito primitiva, há quem chegue a desconsiderar sua literariedade. Na continuação do primeiro capítulo, veremos ainda alguns princípios teóricos sobre a fábula, variantes de concepções e, por fim, a inserção da fábula no acervo da literatura infantil.

Por volta do século XVIII, quando passa a ser identificada com a literatura infantil, a fábula recebe um novo impulso. A partir de então o seu público receptor será maior e mais ativo, uma vez que a fábula passa a ser leitura obrigatória nas escolas européias. Mesmo que o objetivo fosse apenas didático, a circulação e a leitura dos textos, bem como a existência de uma literatura para crianças, estavam garantidas. É certo que a fábula não foi o único tipo de texto reutilizado pela literatura infantil em seu período de formação. Mas, entre outros fatores, a fábula era um dos textos preferidos pela burguesia porque ela constituía-se como uma forma facilitada de passar

lições de moral para a criança.

Embora quisesse não só instruir mas divertir, o fabulista francês Jean de La Fontaine é um dos precursores da aproximação definitiva entre fábula e literatura infantil. Vivendo no século XVII, ele escreve para adultos, mas dedica suas fábulas ao delfim e convoca as demais crianças para que as leiam. E, de fato, mais tarde, seus textos passaram a ser largamente utilizados pelas escolas e lidos pelas crianças. Inspirados no estilo de La Fontaine, começam a surgir, a partir de então, escritores de fábulas em toda a Europa e demais continentes. Ele será também, já no século XX, a referência principal de Monteiro Lobato na renovação das fábulas. Em Lobato, veremos que o fabulista francês chega a ser transformado em personagem, havendo, além disso, o estabelecimento de um diálogo entre os textos de um e de outro escritor. É certo que Lobato reescreve também fábulas exclusivas de Esopo, Fedro e até de Hesíodo. Mas sua principal fonte declarada é mesmo La Fontaine, sendo que a grande maioria das fábulas renovadas de Lobato foram também escritas por ele. Nos textos fabulares de Lobato, há também alusões à corte de Luís XIV, que integra o contexto de produção do fabulista francês.

Conforme veremos, La Fontaine foi um verdadeiro modernizador da fábula esópica. Uma das principais modificações introduzidas em seus textos fabulares foi a construção de uma narrativa mais rica e poética que agradasse ao seu exigente público. Em muitos casos, omitia a moral e deixava que ela fosse deduzida no desenvolvimento da história. Além disso, vivendo na corte de Luís XIV ou dependendo das benesses de algum amigo poderoso, em suas fábulas La Fontaine criticava as injustiças sociais apenas disfarçadamente. Decorre disso, duas características importantes de seus textos: sutileza e elegância. Considerando sua importância para a história da fábula e, ainda, sua relevância como inspirador de Lobato, reservamos, no segundo capítulo, um espaço exclusivo para uma abordagem sobre a produção literária de La Fontaine. Começando por sua biografia, passaremos pelo seu contexto histórico de produção até chegarmos à análise de textos selecionados.

No terceiro e último capítulo, trataremos, enfim, de Monteiro Lobato e suas fábulas. Diferentemente das de La Fontaine, as fábulas de Lobato são, já na sua origem, endereçados ao público infantil. Inseridas no contexto do Sítio do Picapau Amarelo, elas são contadas por Dona Benta e comentadas pelas personagens-ouvintes do Sítio, entre as quais figuram Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde e tia Nastácia.

Considerando que Monteiro Lobato é o escritor que praticamente deu início a uma literatura infantil brasileira e que a fábula estava já presente na fase inicial deste processo, no primeiro tópico do último capítulo faremos uma abordagem sobre esta questão. Em seguida, partiremos, então, para o estudo da reescritura das fábulas. Em primeiro lugar, verificaremos de que forma La Fontaine se faz presente nos textos de Lobato. Na continuidade destacaremos as novidades introduzidas por Lobato na estrutura da fábula com ênfase na linguagem e na participação dos “ouvintes”.

Entendendo que a duplicação do espaço narrativo é a principal singularidade dos textos de Lobato e que nele Lobato insere os comentários dos “ouvintes” a respeito da fábula narrada anteriormente, analisaremos a participação específica de cada “ouvinte”. Veremos que eles não ouvem as fábulas passivamente, mas questionam a história, ora corroborando a moral, ora rejeitando-a. Às vezes, aplicam-nas às suas experiências de vida ou a situações cotidianas do Sítio e vizinhanças. Outras vezes, os “ouvintes” discutem a linguagem utilizada pela narradora ou questões relacionadas à literatura e ao próprio gênero fábula. Tendo em vista a agudez da consciência crítica das personagens-ouvintes do Sítio na recepção das fábulas, podemos deduzir que este era o modelo de leitor idealizado por Lobato. Tal como as crianças do Sítio, os leitores também poderiam ser capazes de questionar, de expor de suas opiniões e de reivindicar o seu direito de expressão. Em nossa análise, consideraremos também o duplo papel desempenhado por Dona Benta, que atua como narradora e comentarista das fábulas.

Ao fim do último capítulo, analisaremos na íntegra as fábulas “A cigarra e as formigas”

e “O lobo e o cordeiro” de Monteiro Lobato para que, desta forma, possamos verificar mais propriamente o processo estético de Monteiro Lobato na renovação das fábulas. Logo em seguida, verificaremos as relações interfabulares existentes entre as fábulas analisadas e outras fábulas da obra de Lobato. Nesta abordagem, veremos que a temática de uma fábula pode dialogar com a de outra, tanto em forma de confirmação como de oposição. Levando em conta justamente o discurso temático presente na moral, finalizaremos o capítulo fazendo uma rápida abordagem sobre a atualidade das fábulas analisadas.

No decorrer de nosso estudo, veremos que, como La Fontaine, Lobato reserva mais espaço para o enredo da fábula, mas sua linguagem é original e, na maioria das vezes, simples e coloquial, sendo que os textos são escritos em prosa. Junto às modificações nos aspectos formais, a intenção de questionar a moral defendida pelo texto clássico de La Fontaine, às vezes, é explícita. Ademais, a reprodução das circunstâncias de oralidade no texto ficcional, por meio de uma interação entre narrador e “ouvintes”, lembra o contexto antigo de origem da fábula e acentua o caráter discursivo do gênero.

1. A FÁBULA

1.1. PERTINÊNCIA LITERÁRIA, ORIGENS E TRADIÇÃO

Em sentido específico,² a fábula é uma curta narrativa criada com o fim de transmitir preceitos morais, e suas personagens são, tradicionalmente, e na maioria das vezes, animais irracionais. A importância desse esclarecimento sucinto e inicial reside no fato de que o termo fábula possui inúmeras acepções e, além disso, frequentemente é usado nos meios populares como sinônimo de qualquer narrativa ficcional. Considerando-se que neste trabalho o nosso objetivo maior é estudar a reescritura das fábulas por Monteiro Lobato, é interessante que reservemos, agora, um espaço para a abordagem da fábula. Nas próximas linhas, veremos um pouco da história desse gênero e sua pertinência literária. Na sequência, abordaremos de modo mais satisfatório o conceito de fábula, e faremos algumas considerações sobre a sua estrutura e a inserção do gênero na literatura infantil.

A fábula, no sentido considerado, possui uma longa tradição e está entre as mais antigas manifestações literárias. Suas origens confundem-se com as da literatura como um todo. Antes mesmo que o homem tivesse o domínio da palavra escrita, a fábula já existia em forma de narrativa oral. Nesse caso, as origens da fábula estão próximas do contexto das origens de outras formas de literatura como: mito, anedota, provérbio, lenda, conto de fadas, conto maravilhoso, etc.

Alguns estudiosos chegam a afirmar que as formas antes referidas não são literatura. Para Perry (1975, p.12 apud DEZOTTI, 1988, p.19), por exemplo, a fábula só é literatura quando é produzida em versos: “Contada em verso, uma fábula tem o nível literário e o

² Segundo Wolfgang Kaiser, este é o sentido primeiro da palavra fábula. Ver: (KAISER, 1976, p.75).

reconhecimento da poesia, em virtude apenas da forma em que ela foi escrita, sem se considerar o conteúdo [...]”. Quanto a isso, aprendemos com Antonio Candido que a literatura, não importando o modo como ela se manifesta, é uma necessidade básica do homem, que precisa dar vazão ao seu potencial imaginário. Em todas as culturas, o homem primitivo precisou externar o seu pensamento por meio de imagens e recursos simbólicos. A simples existência de histórias da tradição oral, criadas em épocas remotas, confirma a necessidade humana de fantasia e é, por conseguinte, uma manifestação de humanidade. Vejamos a célebre definição de Antonio Candido, que definitivamente insere as formas citadas no parágrafo anterior no domínio da arte literária:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1989, p.112)

As histórias da tradição oral ou de origem oral têm, portanto, o seu valor e as suas peculiaridades. Por maior que seja a liberdade dos que contam e recontam as narrativas, existem características próprias de cada tipo literário. No caso da fábula, por exemplo, convencionou-se com o tempo o desenvolvimento de uma narrativa breve que ilustra um ensinamento moral explícito ou implícito e o discurso metalingüístico. Desta forma, a fábula é, como toda a literatura, um “objeto construído [...] um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada” (CANDIDO, 1989, p.114). Este todo articulado exerce um grande poder humanizador sobre o indivíduo, uma vez que, por ser uma alternativa de “superação do caos” (CANDIDO, 1989, p.114), torna-o capaz de organizar a sua própria mente e os seus sentimentos.

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como um todo articulado. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. (CANDIDO, 1989, p.114)

Em sua abordagem sobre a fábula, Bárbara Carvalho (1973, p.42) relaciona o aparecimento dos diferentes tipos de histórias da tradição oral ao ritmo da evolução mental do homem. Segundo ela, o mito e a lenda estão na primeira e mais antiga fase, a *fase do folclore*, quando “predomina o imaginismo puro, o realismo imaginário, no afã de explicar os fenômenos da natureza, o mundo que o cerca, de satisfazer suas exigências místicas”. Depois disso vem a *fase da fábula*, quando “vamos encontrar a descoberta do homem pelo homem, com a observação de suas qualidades e seus vícios, cujo sentido crítico revela a evolução mental da humanidade”. Chegado à Idade Média, o homem manifestaria, por meio de poemas e principalmente cantigas, sentimentos cavaleirescos de amor, religiosidade e honra, até chegar à idade clássica moderna quando estaria plenamente maduro para o progresso rápido e contínuo na literatura e em todas as demais áreas do conhecimento.

Acompanhar a seqüência de raciocínio exposta por Bárbara Carvalho talvez ajudasse a explicar a chamada hierarquia dos gêneros literários, se é que ela realmente existe de forma rígida, o que é pouco provável. Mas para Antonio Candido (1976, p.43), o fato de se dizer que a capacidade mental do homem primitivo e suas produções artísticas são diferentes ou totalmente iguais às do homem civilizado, não passa de “falácia antropocêntrica”.³ Segundo ele,

a atitude correta seria investigar a atuação variável dos estímulos condicionantes, pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural. Isso explicaria por que os comportamentos, as soluções, as criações variam tanto no primitivo e no civilizado, sem que se possa falar em mentalidade pré-lógica. (CANDIDO, 1976, p.43-4)

Eliminando divisões desnecessárias, Antonio Candido conclui que tanto na literatura oral como na literatura escrita é preciso não perder de vista o caráter estético e distinguir nelas as funções: total, social e ideológica.

³ A expressão “falácia antropocêntrica”, segundo o próprio Antonio Candido, está relacionada ao ponto de vista equivocado do branco civilizado.

O texto literário cumprirá a sua função total se nele houver a elaboração “de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de recursos expressivos adequados” (CANDIDO, 1976, p.45). Justamente por isso a obra deixa de estar diretamente ligada a um tempo e a um espaço e se universaliza. Esta função está mais presente nas obras eruditas que exprimem, acima de tudo, a liberdade individual do escritor e o aspecto estético.

A função social diz respeito às produções artísticas que surgem como expressão de uma coletividade e retornam para esta mesma coletividade como forma de alimento espiritual, contribuindo para a formação da identidade comum do grupo. Em geral, essa função é predominante nas produções da literatura oral.

Já a função ideológica surge a partir da intenção de transmitir um determinado conjunto de idéias. Cumpre salientar que a intenção pode ser tanto daquele que cria a obra como daquele que a recebe. Em muitos casos existe uma busca voluntária de certos valores por parte do leitor.

Depois de abordarmos resumidamente o papel das funções total, social e ideológica, é preciso frisar que não se pode fixar, como ensina o próprio Antonio Candido, a oposição literatura escrita-função total *versus* literatura oral-função social. Tanto a literatura escrita pode despontar, em algum momento, com textos de grande carga ideológica e utilitária como a literatura oral pode trazer, já na sua origem, fortes traços de gratuidade e de representação simbólica. Em certos casos, há textos que nascem como expressão coletiva e, com o passar dos anos, afastam-se gradativamente de sua função social e se transformam em patrimônio universal. É o caso, principalmente, de epopéias como a *Ilíada* e a *Odisséia* e, também, da fábula. Quanto a esta última, veremos em seu percurso histórico que ela nasce em tempos remotos e, provavelmente, como expressão do pensamento grupal. É, por vezes, considerada apenas parte de um discurso, mas aos poucos vai ganhando ares de gênero autônomo e chega a ser considerada objeto de diversão e de fruição estética. Tudo isto porque, de fato, a fábula

exprime de modo flagrante aspectos da natureza humana que se repetem nos indivíduos de todos os tempos, lugares e classes sociais. O caráter universal da fábula é gradativamente reconhecido e, segundo Antonio Candido, nisto reside a grandeza de uma literatura:

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. (CANDIDO, 1976, p.45)

Vemos, portanto, que no que diz respeito à literariedade, a hierarquia entre os gêneros literários, antes aludida, pode ser relativa e, se a fábula ficou por muito tempo à margem da crítica literária, como denuncia Oswaldo Portella (1979), isso pode ter ocorrido, talvez, por seu hibridismo na forma. A fábula pode ser prosa e pode ser poesia. Ainda segundo Portella, a maioria dos críticos literários dá preferência para a poesia nas formas de soneto, epopéia e formas afins e, em prosa, elegem o conto, a novela e o romance. Entretanto, como veremos, é bom lembrar que, entre os estudiosos, há nomes tradicionais no estudo da fábula como: Adrados, Nojgaard e Lessing. No Brasil, ainda que em projeção bem menor que a dos estudiosos estrangeiros citados, temos, entre outros, os estudos de Lima, Vargas, Dezotti e do próprio Portella.

As preocupações a respeito da literariedade da fábula poderão ser insignificantes se considerarmos a teoria de Todorov (1980) exposta em *Gêneros do Discurso*, mais precisamente no capítulo “A origem dos gêneros”. Para ele, todo texto, literário ou não, provém de um discurso, e “um discurso é sempre e necessariamente um ato de fala” (p.47). A partir disso, Todorov salta de gêneros literários para gêneros do discurso, uma vez que todos os gêneros provêm de atos de fala. Nem todos os atos de fala, porém, produzem gêneros literários. Os gêneros surgem como consequência da codificação de propriedades discursivas instituídas pela sociedade. A codificação, portanto, só é válida se for historicamente atestada.

Segundo Todorov (1980, p.52), para que um ato de fala produza certos gêneros literários, ele precisa sofrer numerosas transformações e ampliações, indo de um “ato simples

a um ato complexo”. Estas ampliações também se transformam em propriedades discursivas, que são codificadas pela sociedade de acordo com sua ideologia. No caso da fábula, instituiu-se, por exemplo, uma narrativização breve, o discurso metalingüístico e a moral. Dada a sua existência como instituição, os gêneros passam a funcionar “como ‘horizontes de expectativa’ para os leitores, como ‘modelos de escritura’ para os autores” (TODOROV, 1980, p.49).

Realizadas as discussões sobre o estatuto literário da fábula, iniciaremos agora, de fato, a abordagem de seu percurso histórico.

Esopo é, sem dúvida, uma das principais referências entre os fabulistas ocidentais. Mas a fábula é anterior a Esopo e não tem pátria-mãe definida. Muito se tem dito que a Índia antiga seria o seu berço, dada a existência de coleções como o *Pañcatantra* (a mais conhecida) e *Hipatodexa* de lá originárias. Segundo Maria Valéria Vargas (1995), como a versão original em sânscrito do *Pañcatantra* (escrita no século I, aproximadamente, cuja autoria é atribuída a Pilpay ou Bidpay) não foi encontrada, a antiga versão árabe desta coleção, intitulada *Calila e Dimna*, é que estabelece a ponte definitiva entre as fábulas indianas e o Ocidente. *Calila e Dimna* foi primeiramente escrita por Abdallah Ibn Almoqaffa no século VIII.⁴ Existem também outras versões dessa obra, como a versão hebraica de Rabbi Joel, escrita no século XII, e a versão persa, escrita por Nasrullah, datada do mesmo século.

As fábulas do *Pañcatantra* e as fábulas indianas, em geral, têm uma estrutura peculiar, cujos resquícios, segundo Vargas, podem ser percebidos em fábulas de La Fontaine, Monteiro Lobato e outros fabulistas modernos. O *Pañcatantra*, “cinco tratados”, como explicita o próprio nome “(pañca, ‘cinco’ + tantra, ‘tratado’)” (VARGAS, 1990, p.50), é um conjunto de cinco livros, os quais trazem modelos de conduta e ensinamentos que eram utilizados pelo brâmane Visnuçarman para instruir aqueles que seriam os futuros reis. No *Pañcatantra* há

⁴ No contato com as obras pesquisadas, verificamos uma certa variação de data no que se refere ao século em que foi escrita a primeira versão de *Calila e Dimna*. Leonardo Arroyo, por exemplo, afirma que esta obra é do século VI. Optamos, no entanto, pela data informada pela professora da USP Maria Valéria Aderson de Mello

uma história central e “as fábulas que a ela darão substância vão se encaixando umas nas outras” (1990, p.53), funcionando como intertextos.

O pioneirismo da Índia na produção de fábulas, no entanto, não pode ser considerado apenas tendo-se em vista o *Pañcatantra*. Há indícios de que em épocas muito anteriores e remotas, as histórias de caráter fabular já existiam. De acordo com Pawate (1986, p.4 apud VARGAS, 1990, p.34), o fato de o homem desses tempos e de períodos muito anteriores ter atribuído características humanas aos animais advém não somente de uma vivência rural e agrícola, mas das antigas experiências de caça que, conforme sabemos, foi uma das primeiras atividades do homem. Na tentativa de se localizar o início da história da fábula, normalmente, só se consideram os primeiros registros escritos. Não podemos esquecer, porém, que a fábula tem a sua origem na oralidade. Como diz Oswaldo Portella (1979, p.5), “com a fala nasceu a fábula”. Esse momento de tradição puramente oral, mas igualmente importante, caracterizaria a pré-história da fábula. Já a história iniciar-se-ia a partir dos primeiros documentos escritos. Segundo os estudiosos, textos do período védico, na Índia, por exemplo, escritos entre os séculos XX e X a.C., já trazem marcas da fábula animal. Os *Brahmanas*, textos localizados entre os séculos X e V a.C., e que tinham como objetivo a explicação de um determinado ritual, também já traziam elementos que se configurariam depois como características da fábula, a saber: intensificação do discurso direto e animais que representam ações humanas.

Embora seja considerada a antiguidade dos textos indianos, a fábula, como já dissemos, não tem pátria-mãe definida. Recentemente foram descobertos textos da região da extinta Babilônia que trazem uma estrutura avançada de fábula. De acordo com o que destaca Maria Celeste Dezotti (2003, p.21), no início do século XX, quando acontece a decodificação da escrita cuneiforme, foram descobertos “textos sumerianos datados, no mínimo, do século XVIII a.C., que veiculavam narrativas com personagens animais antropomorfizados muito

Vargas, que é especialista em literatura sânscrita: século VIII. Esta mesma data aparece, também, no estudo de Oswaldo Portella.

parecidas com as fábulas gregas e indianas”. Dessa forma, a afirmação corrente de que a Índia e a Grécia antigas seriam o berço da fábula pode ser equivocada. Os sumérios eram povos que viviam na região da antiga Mesopotâmia e seus descendentes diretos, “os árabes do pântano”, continuam vivendo nessa mesma região e no domínio do que hoje se chama de Iraque. Se esses povos já escreviam textos com características fabulares próximas às dos gregos e hindus há aproximadamente dois mil anos antes de Cristo, existe a possibilidade de que as fábulas gregas e indianas (e, conseqüentemente, a fábula como um todo) tenham uma origem comum não ariana, como salienta Dezotti.

Como vemos, não há uma conclusão exata sobre a origem da fábula, e essa indeterminação não é, de todo, negativa.

Devemos, então, admitir que as fábulas eram histórias já correntes naquela época e que a tendência de aproximar o caráter e as ações humanas do comportamento animal garantia a existência de um sistema de caracteres animais, cada um investido de certa qualidade ou defeito humano: a raposa ardilosa, o cão fiel, o burro tolo, etc. Essa tendência dificilmente poderia ser relacionada apenas a um determinado povo. (VARGAS, 1990, p.34)

Segundo destacam pesquisadores como Vargas, Dezotti e Portella, expressar-se por meio de fábulas seria uma prática comum entre povos primitivos e continua sendo recorrente nos dias de hoje. É comum usar-se, por exemplo, na imprensa falada e escrita, a imagem de animais para caracterizar pessoas. De qualquer forma, seja a fábula de origem suméria, grega ou indiana, a permanência desse gênero até os dias atuais e a sua repetição entre povos diferentes contribuem para a afirmação de sua universalidade. Sobre isso, vejamos, mais uma vez, o que diz Vargas (1995, p. 77):

O caráter de universalidade, de oralidade, de intertextualidade da fábula se encontra em nosso universo ideológico; revela-se constantemente em nossa linguagem. Expressar-se por meio de fábulas foi e é, enfim, um dos recursos de organização discursiva freqüentemente usado para dissimular a realidade, ou mesmo para dar-lhe um tom de verossimilhança.

Na história da fábula, é preciso ressaltar que a Grécia desempenha, talvez, o mais importante papel. A fábula grega é, na verdade, a principal referência entre os mais

renomados fabulistas ocidentais, como Bábrio, Fedro e La Fontaine. Costuma-se dizer que, na Grécia, Esopo é o pai da fábula, porém, mesmo lá, há textos anteriores à fábula esópica. Considera-se que a fábula “O Falcão e o Rouxinol”, relatada por Hesíodo no século VIII a.C. em sua obra *Os trabalhos e os dias*, é a fábula grega mais antiga. Outros escritores da antiguidade clássica também escreveram fábulas moralizantes e cômicas. Como exemplo deste último tipo, temos “Batalha das Rãs e dos Ratos” de Homero. De Heródoto temos, entre outras, “O Anel de Polícrates”, “O Tesouro de Rampsinito” e “O Pescador que atraía a pesca com a flauta”. Em Stesícoro encontramos a fábula “Do Cavalo e do Veado” e, em Arquíloco, “Da Águia e da Raposa”. A fábula está ainda nas comédias de Aristófanes, nas falas de personagens como Fênix, Ulisses, Ciro e o velho bêbado Filocleão. Como salienta Dezotti (2003, p.25), esses exemplos mostram que, na Grécia antiga, “a prática da fábula constituía um expediente discursivo bastante popular”.

Os retores gregos também desempenharam importante papel no reconhecimento e fortalecimento da fábula como gênero literário. Além de escreverem fábulas, também teceram comentários sobre ela. É de Theon, segundo Dezotti (1988, p.12), a primeira definição sobre a fábula de que se tem notícia: “fábula é um discurso mentiroso que retrata uma verdade”. Massimo de Tiro escreveu a obra *Fábulas* e Aftônio também divulgou uma seleção de fábulas esópicas em prosa e já dizia que a fábula “está organizada em torno de uma exortação” (DEZOTTI, 1988, p.12). Sócrates, o mais notável dos filósofos gregos, embora não tenha fábulas de sua autoria, versificou as de Esopo.

A fábula grega anterior a Esopo (e até mesmo a fábula produzida na época de Esopo) era, na maioria das vezes, parte de um discurso. Se o discurso era em verso, como acontece com a épica, a poesia didática e a comédia, etc., a fábula, conseqüentemente, também era escrita em verso. Mas, como afirma Dezotti (2003, p.26), “a fábula é, por natureza, um gênero prosaico, próprio da prosa, da fala cotidiana”. Vimos que, entre os gregos, a fábula era um

recurso discursivo fundamental. Dessa importância dada ao seu uso, cria-se um contexto favorável para que a fábula vá gradativamente tornando-se independente, e é nesse momento que também ocorre o aparecimento da prosa e o seu reconhecimento como expressão literária. O advento da prosa no século VI a.C. coincide com a chegada do grande fabulista Esopo na Grécia. Há, portanto, três fatos importantes que ocorrem no mesmo momento histórico: a constituição da fábula como gênero autônomo, o advento da prosa e a chegada de Esopo na Grécia. Segundo estudiosos como Dezotti e Nojgaard, disso advém a histórica fama de Esopo como o criador da fábula. Ele (que não é grego, mas adota a Grécia como sua pátria) é, sem dúvida, o fabulista que mais trabalhou para a popularização do gênero fábula em toda a Grécia, e, de lá, conseqüentemente, a fábula espalhou-se por todo o mundo ocidental.

No que diz respeito a essa aproximação entre Grécia e Ocidente, é interessante ressaltar que há uma explicação histórica para esse fato. Quando estudamos a história antiga, constatamos que o processo de expansão grega foi acelerado, fazendo com que surgissem as várias colônias, que formariam depois uma Grécia continental. Muitas daquelas colônias desempenhariam, por sua vez, um papel decisivo na formação do futuro continente europeu. Dessa importante posição da Grécia como país colonizador e, ao mesmo tempo, detentor de inigualável patrimônio cultural, é que nasce, portanto, a forte ligação entre mundo grego e mundo ocidental em todos os sentidos.

A origem e a vida de Esopo são tão incertas quanto as origens da fábula. Devido à escassa quantidade de provas objetivas, há até quem negue sua existência. Mas os antigos, embora não fossem, de fato, seus contemporâneos, sempre se referiram a Esopo como uma pessoa real. O historiador Heródoto traz sobre ele a mais antiga informação e, por não duvidar de sua existência, registra-o em seus escritos como uma figura histórica. As probabilidades de que o testemunho de Heródoto seja autêntico são grandes, uma vez que se Esopo teria vivido por volta do século VI a.C. e Heródoto é comprovadamente do século V a.C., podemos

concluir, então, que este é quase contemporâneo daquele. Além de Heródoto, Platão e Heráclides do Ponto, seu discípulo, também reservaram lugar de destaque a Esopo.

Uma das mais importantes biografias de Esopo, segundo La Fontaine, foi a escrita por Máximo Planude. Os especialistas, porém, em sua maioria, consideram-na lendária e apócrifa. Quanto a isso, mesmo admitindo que algumas afirmações de Planude são demasiadamente pueris, La Fontaine utiliza o mesmo argumento usado para “autenticar” o testemunho de Heródoto: “Não quero imiscuir-me em tal crítica. Como Planude viveu numa época em que não devia estar apagada ainda a lembrança dos fatos sucedidos a Esopo, imaginei que soubesse por tradição o que nos deixou” (LA FONTAINE, [1971?]. p.27-8).

Nos dias de hoje, a tendência é não mais duvidar-se da existência de Esopo. Críticos como Perry, Chambry e Nojgaard, assim como La Fontaine, preferem deixar a polêmica de lado e dar crédito às afirmações dos historiadores e biógrafos da antiguidade.

Não sabemos exatamente qual seria a terra natal de Esopo. Entre os nomes mais citados estão Trácia, Lídia e Frígia, todas elas situadas na região da Ásia Menor. Convencionou-se dizer que Esopo era frígio e que, por ser mudo e de aparência muito desagradável, fora adotado como escravo. Na biografia reescrita por La Fontaine, temos a informação de que Esopo, depois de passar pela mão de alguns senhores, foi vendido ao filósofo grego Xanto, morador de Samos, e que, diante da inquestionável sabedoria de seu escravo e após muita insistência, concede-lhe a liberdade. Liberto, Esopo viaja e conhece a corte de vários lugares como Creso, Babilônia e Egito. Sua argúcia, esperteza e sabedoria fizeram com que ele fosse respeitado até mesmo pelos reis, de forma que sua fama era consolidada em todos os lugares por onde passava. Seu fim, no entanto, foi trágico. Os délficos forjam contra ele uma prova e condenam-no à morte, precipitando-o em um abismo. Figura real ou lendária, o que importa hoje é o seu legado, a herança que dele recebemos.

Esopo era praticamente um orador popular, e acredita-se que boa parte das fábulas que contou na Grécia foi colhida nos países orientais de onde veio e nos lugares por onde passou. As fábulas eram contadas oralmente, de improviso e adaptadas a uma situação imediata. Baseado nisso, Guilherme Figueiredo (apud PORTELLA, 1979, p.9) afirma que Esopo nunca escreveu suas fábulas. Somente duzentos anos após sua morte é que Demétrio de Falero (IV a.C.), discípulo de Aristóteles, organiza uma coleção de fábulas esópicas, cujo original não pôde ser localizado. Em Adrados (1985 apud DEZOTTI, 2003, p. 28), porém, encontramos a informação de que, a partir dessa coletânea organizada por Falero, surgiram todas as demais coleções greco-latinas que hoje são conhecidas.

Do século XX a.C. aproximadamente até Esopo (VI a.C.), seguido depois pela fixação escrita de suas fábulas realizada por Demétrio de Falero no século IV a.C., temos, portanto, um período que cobre as circunstâncias de nascimento, evolução e constituição da fábula como gênero literário. O surgimento da versão escrita do *Pañcatantra* no século VIII, junto às outras coleções de fábulas indianas, viria depois enriquecer o repertório das fábulas esópicas. Todas elas seriam, no futuro, a matéria-prima principal para a reescritura dos textos fabulares realizada pelos fabulistas dos mais diversos países.

Na história da civilização ocidental, depois da Grécia, a ascensão do império romano e o seu poderio militar, político e cultural ganham especial relevo. O ciclo que abrange desde a origem até o auge da história de Roma é fixado entre o século VIII a.C. e o século V d.C. Embora os gregos tenham contribuído de alguma forma para a fundação de Roma, com o passar dos anos a colônia se fortalece, torna-se um império poderosíssimo e, mais tarde, invade e subjuga a Grécia.

A conquista militar da Grécia, no entanto, não significou a superação da arte e da cultura grega. O que ocorreu, na maioria das vezes, foi a sua transformação, uma vez que os romanos eram fascinados pela riqueza artística do país dominado. O encantamento era

tamanho, que o poeta romano Horácio chegou a escrever a seguinte afirmação: “vencida pelas armas, a Grécia acabou conquistando seu rude vencedor” (apud COTRIM, 1995, p. 106).

O processo de expansão romano foi, de fato, avassalador e acabou por abranger um numeroso conjunto de povos. Embora fossem grandes apreciadores da boa arte e do conhecimento, os romanos não tinham preocupação em ser totalmente originais. Preferiam antes absorver, aperfeiçoar ou transformar as contribuições culturais, científicas e técnicas herdadas principalmente dos gregos. A afirmação do educador romano Marco Fábio Quintiliano ilustra esse princípio: “se inventar foi o primeiro passo e continua sendo o mais importante, há, entretanto, vantagem em assimilarmos o que foi bem inventado” (apud COTRIM, 1995, p.107).

O princípio de assimilação e transformação da herança cultural entre os romanos pode ser observado também nas fábulas escritas pelo maior fabulista do mundo romano chamado Tito Júlio Fedro. Conforme sabemos, Fedro era declaradamente imitador de Esopo e, por sua condição de ex-escravo, almejava ser comparado ao seu grande mestre. Nascido na Trácia, um país de língua grega, Fedro era escravo e filho de escravos. Embora tenha aprendido depois a língua grega, sua língua materna era o latim, pois residia em uma pequena colônia romana de nome Philippi, distrito da Trácia. Não sabemos a data exata de seu nascimento e morte, mas é certo que tenha vivido por volta do século I d.C., durante os principados de Augusto, Tibério e Cláudio. Foi provavelmente alforriado por Augusto ainda na infância e, talvez por isso, tenha dedicado um sentimento patriótico à língua latina.

Tendo como inspiração as fábulas de Esopo, como já dissemos, Fedro escreveu cinco livros de fábulas, todas elas versificadas em senários jâmbicos.⁵ Ao lado do conteúdo, Fedro preocupava-se singularmente com a perfeição da forma, a fim de atingir o máximo de beleza e

elegância do estilo literário. Nenhuma palavra era usada desde que não fosse absolutamente necessária. Seu estilo era breve e direto e as personagens animais configuravam-se, quase sempre, como uma alusão crítica disfarçada a uma personagem real. Dessa forma, mesmo sendo esópica a matéria-prima de sua produção, somada ao fato de que ambiente e público eram outros, a agudeza de estilo fez com que as fábulas de Fedro tivessem luz própria.

A era de Augusto correspondeu a um momento de grande prosperidade no império romano. Como forma de fortalecer o império, houve grandes investimentos na arte como um todo, e por esse motivo, alguns historiadores da atualidade chegam a afirmar que Augusto foi uma espécie de “Luís XIV de Roma”. As desigualdades sociais, no entanto, prevaleciam e eram legalizadas. Esse estado de coisas fez com que surgisse, aos poucos, entre a grande massa de desfavorecidos, um sentimento generalizado de descontentamento. Bem ao estilo romano, as fábulas de Fedro eram verdadeiras sátiras e serviam também como denúncia a todo tipo de arbitrariedade e injustiça. Com a morte de Augusto, Tibério assume o poder e nomeia Sejano como ministro, o qual, por sua vez, reconhece, nos textos de Fedro, alusões claras e veladas a sua pessoa e, por isso, passa a persegui-lo duramente. Talvez por este motivo, Fedro é condenado ao exílio e seus bens são confiscados.

Embora quisesse entreter e aconselhar, Fedro considerava a fábula um instrumento de combate. Ele chegou até mesmo a considerá-la como uma invenção da escravidão. Segundo Portella (1979), o grande reforço para esta hipótese era o fato de Esopo, assim como Fedro, ter sido também escravo. Sabemos, entretanto, e já abordamos o assunto anteriormente, que a fábula é muito anterior a Esopo e serviu a fins variados. É prudente considerar então, que a escravidão, estampada principalmente nas pessoas de Esopo e Fedro, tenha transportado para

⁵ O senário jâmbico é o verso formado pela combinação de seis pés (partes do verso), cada um deles constituído por uma sílaba longa e outra breve. Maiores detalhes podem ser encontrados no estudo de Portella, cuja bibliografia completa está no final deste trabalho.

a fábula todo o inconformismo individual ou coletivo diante das mazelas sociais. Sobre isso, a conclusão de Jesualdo (1978, p. 145) é pertinente e esclarecedora:

Este conceito, diretamente relacionado com Esopo, perde sua substância porque a fábula é muito anterior à escravatura como instituição e é sabido que Esopo a transportou do Oriente para a Grécia, assim como Fedro a levou para Roma. Isto quer dizer que sua origem não foi devida a esse elemento crítico que apontamos, mas sim que a escravidão encontrou nela seu grande veículo.

O notável talento de Fedro consolida, enfim, a tradição da fábula. Ao lado de Esopo, ele será um dos marcos da história do gênero. Praticamente contemporâneo de Fedro, houve também o fabulista romano conhecido pelo nome de Bábrio (do final do século I d.C.), que escreveu dois livros, contendo aproximadamente duzentas fábulas em verso.

Depois do brilho intenso de Fedro (seguido por Bábrio), no início da era cristã, há um longo período de silêncio na produção significativa de fábulas. Esse silêncio só será quebrado nos séculos finais da Idade Média, quando ocorre em toda a Europa, principalmente, uma verdadeira disseminação de textos fabulares. Segundo Shaeffer (apud VARGAS, 1990, p.27), na Idade Média houve um grande enriquecimento do estoque temático tradicional da fábula esópica devido à invenção de fábulas novas e a introdução de fábulas orientais. Os poetas medievais queriam com isso, além de divulgar preceitos morais, satirizar frades e ordens religiosas em geral. Os “fabliaux”, fabulários franceses, também viraram moda. Nestes, a intenção edificante é secundária, uma vez que o objetivo primeiro era fazer rir e aproximavam-se do conto maravilhoso. O *Bestiário*, livro composto de descrições ou histórias de animais reais ou imaginários, também passa a ser uma das fontes de inspiração para os fabulistas.

Houve na Idade Média escritores que se destacaram, ainda que medianamente, na produção de fábulas. A escritora francesa Marie de France, no século XII, escreve *Ysopets*. Robert Henryson, escritor inglês do século XV, escreve *Morall fabillis of Esope*. Na Áustria,

Stricker dedica-se ao gênero entre os anos 1220 e 1250. Na Alemanha, há o nome de Cerhard Von Minden de 1270, e é sabido também que Martinho Lutero muito apreciava as fábulas de Esopo. Há ainda nomes de escritores como os de Noel du Fail, Hans Sachs e Erasmus Alberus, entre outros. É interessante destacar também a participação relevante de Leonardo da Vinci, o poli-artista, que entre os séculos XV e XVI, já em pleno Renascimento, inspirando-se em Esopo, Fedro e Bestiários medievais, praticamente reinventou a fábula italiana.

Conforme vimos rapidamente, ocorre na Idade Média a popularização da fábula escrita, mas nenhum escritor dessa época consegue alcançar, de fato, destaque significativo na escritura ou reescritura de fábulas. Somente no século XVII, em um momento de intensa valorização da arte na França, surge aquele que, por sua notoriedade e talento, poderá ser comparado a Esopo e Fedro. Trata-se de Jean de La Fontaine, que embora se esforce por filiar-se a Esopo, pois era admirador dos antigos, tem, na verdade, uma visão própria do gênero fábula e será tido como referência para os escritores da modernidade. Se até então, tinha-se como marco uma linha esopo-fedriana mesclada depois pelas fábulas indianas, surge agora o estilo lafontainiano.

La Fontaine nasceu em 1621, na cidade de Château-Thierry, situada na França. Era de família medianamente abastada, recebeu uma refinada educação, sendo que o pai ocupava duas posições respeitáveis: era capitão de caça e superintendente das águas e florestas. Em 1647, aos 26 anos, casa-se com Marie Héricart, com quem tem um filho de nome Charles. Epicurista convicto, La Fontaine vive mal com sua família, sendo que sua grande paixão é mesmo a literatura. Vivendo no “glorioso” século de Luís XIV, quando ocorre estrategicamente um investimento ímpar na promoção das artes, La Fontaine abandona sua família e acaba por viver dos favores de “mecenas” e de madames da alta sociedade. Escreveu contos, poesias, cartas e até peças teatrais, mas só conseguirá o sucesso almejado na reescritura de fábulas.

Em 1668, La Fontaine publica *Fábulas*, uma obra formada por um conjunto de seis livros. As coletâneas que englobam os livros VII ao XI, inspiradas nas fábulas indianas de Pilpay, são lançadas em 1678 e 1679 e, apenas um ano antes de seu falecimento, em 1694, lança o décimo segundo e último livro de fábulas. O estilo de La Fontaine é inconfundível e reflete um princípio lúcido, mas, ao mesmo tempo, tolerante de vida. Em boa parte de seus textos, a moral fica em segundo plano e que o investimento maior recai sobre o aspecto estético do texto. De fabulista, La Fontaine saltará para artista e versificador, fazendo escoar pela porta estreita da fábula gêneros diversos, como o conto e a peça teatral. Cultivou o verso livre longo ou curto e abriu mão da brevidade da narrativa, para melhor enfeitá-la.

Reiterando o que dizem vários estudiosos do gênero e, particularmente Oswaldo Portella (1979, p.32), destacamos que “a história da fábula conheceu três ápices, pontificados por três expoentes: Esopo, Fedro e La Fontaine”. No entanto, é comum a afirmação de que La Fontaine seria o maior de todos os fabulistas, como se ele tivesse lapidado a versão definitiva dos rascunhos feitos pelos fabulistas anteriores. Trata-se, evidentemente, de uma apologia exagerada, uma vez que, ao lado do talento individual do escritor, sabemos que o texto é também fruto do seu tempo e de seu espaço. O próprio La Fontaine não deixou de reconhecer a grandiosidade de Esopo e Pilpay.

Entre as referências que enveredam pelo veio de exaltação total a La Fontaine, vejamos, por exemplo, a avaliação do *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (1987, p.228): “[Fedro] fica aquém de La Fontaine em sensibilidade dramática e carece de seu toque de gênio, a ponto de seus apólogos parecerem um tanto secos e sem vida quando comparados com os do grande fabulista francês”. José Oiticica, crítico literário e filólogo brasileiro, é ainda mais eufórico:

Contrapostas às de La Fontaine, as fábulas dos dois mestres antigos parecem mero esboço de apontamento, uma encomenda para o joalheiro. Eles notam a idéia, sugerem o enredo e assignalam a moralidade. O francês,

porém, toma esse arcabouço, pinta e arma o cenário, veste as personagens, marca as cenas, ilumina o palco, enche a platéia, diverte-a, arranca-lhe palmas entre risos e comentários sérios.

E' que La Fontaine, de todos os fabulistas, foi o único instintivamente afeito a tão aspera tarefa. (NOÇÕES, 1929, p.454)

Diante dos fartos elogios a La Fontaine, podemos dizer, seguramente, porém de forma mais contida, que, desde Esopo e Fedro, muitos fabulistas surgiram. Nenhum deles (ou quase nenhum), porém, teve a projeção de La Fontaine, que, com efeito, modernizou a fábula dando-lhe um toque de arte. O que é mais significativo destacar em nosso trabalho, no entanto, é o fato de este fabulista ter produzido suas fábulas no século XVII e num momento em que já havia fortes indícios do surgimento de uma literatura destinada à criança.

Uma das marcas da ascensão da burguesia no século XVIII, somada aos demais acontecimentos revolucionários desse momento histórico, foi a formação de uma nova visão da infância. A partir disso, surgem muitos estudos especializados na investigação dessa faixa etária, como surge também uma literatura infantil. Dessa forma, o fato de La Fontaine, no século XVII, escrever suas fábulas e oferecê-las ao Monsenhor Delfim, um menino de sete anos, afirmando ainda que as fábulas eram textos recomendáveis a todas as crianças, é o prenúncio do que aconteceria depois: a expansão da literatura infantil e a incorporação definitiva dos textos de La Fontaine a esse tipo de literatura.

Considerando-se a importância de La Fontaine e de seu contexto de produção no sentido da posterior inserção de suas fábulas na literatura infantil, dedicaremos um capítulo integral deste trabalho a La Fontaine, analisando também duas de suas fábulas. Veremos depois que ele será uma das principais referências para o processo de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato (1882-1948), que é o assunto principal de nosso trabalho. Assim como La Fontaine, Monteiro Lobato rende tributo ao modelo anterior, para depois transformá-lo na forma e, não raro, no conteúdo. Há, neste sentido, uma identidade de atitude de escritor para

escritor. Vale frisar ainda, nesse momento, que as fábulas de Monteiro Lobato são exclusivamente dirigidas ao público infantil.

O estilo lafontainiano de escritura da fábula fez escola por toda a Europa, e nos séculos seguintes, XVIII e XIX, seguidores renomados surgiram em países como Espanha, Inglaterra, Alemanha, Rússia e também França. Considerando os que mais se destacaram, podemos citar Gellert, Negedorn, Florian, Gay, Yriarte, Samaniego, Dmitriev e Pignotti, entre outros.

Embora com menor brilho, a fábula também foi cultivada em Portugal. Sobre isso, vejamos o que diz Massaud Moisés (1999, p. 226):

Em vernáculo, a fábula foi apreciada desde a Idade Média, mas apenas no século XVIII, graças ao exemplo de La Fontaine, entrou em moda: os árcades portugueses cultivaram-na, ora vertendo narrativas estrangeiras, ora compondo espécimes originais; na centúria e meia que se segue, citam-se, dentre outros, Garret (*Fábulas e Contos*, 1853), Henrique O'Neill (*Fabulário*, 1885), João de Deus (*Fábulas para a Gente Moça*, 1955), Cabral do Nascimento (*Fábulas*, 1955).

À lista de Massaud pode ser acrescentado, também, o nome de Bocage, que criou fábulas inéditas e traduziu originalmente fábulas de La Fontaine em versos isométricos.

No Brasil, também de acordo com Massaud Moisés, a fábula passa a ser cultivada somente a partir do romantismo. O primeiro a aventurar-se no gênero é Anastácio Luís do Bonsucesso, que, em 1860, lança *Fábulas*, na qual o autor procura explorar elementos da fauna e da flora nacionais. Coelho Neto escreve *Fabulário* em 1907, Maximiano Gonçalves também lança, em 1950, obra de nome semelhante e Catulo da Paixão Cearense escreveu *Fábulas e Alegorias*, em 1928. A originalidade e a permanência para a posteridade, no entanto, só serão alcançadas por Monteiro Lobato, que em 1921 lança *Fábulas de Narizinho*. Esta mesma obra é reorganizada e ampliada em 1922 e passa a se chamar *Fábulas*. Entre os

tradutores brasileiros deste gênero temos, entre outros, João Cardoso de Menezes e Souza, o Barão de Paranapiacaba.

A fábula não tem em língua portuguesa, especialmente no Brasil, uma tradição consolidada. Monteiro Lobato, um dos poucos a ultrapassar brilhantemente o perfil mediano dos nossos escritores de fábula, não é exclusivamente fabulista. Sua obra é vasta e seu estrelato dar-se-á na produção eclética de uma literatura para crianças. Ao avaliar as fábulas de Catulo Cearense, Agrippino Grieco (NOÇÕES, 1929, p. 463) afirma que ele apenas fantasiou-se de fabulista usando roupas “arranjadas no vestiário dos moralistas europeus”. E acrescenta que seus textos são “chá refervido pela decima vez. E o pouco, muito pouco que é novo, é peor que as fábulas do falecido Anastacio do Bomsucesso”. José Oiticica vai ainda mais longe, ao fazer uma generalização negativa e picante:

A literatura em lingua portugueza não tem um fabulista. Desde o velho livro de Esopo, lá dos fins do século XIV, até o nosso Barão de Paranapiacaba, todos os escrevedores de fabulas verteram do grego e do latim as composições de Esopo e Phedro, sem lhes conservar nenhuma qualidade. Lendo Anastacio do Bom Successo, Henrique O'Neill ou o nosso barão, sentimos um como esforçado afan de fazer o peor possibile. Parecem-nos invenciveis, inarrostaveis campeões na desarte de compôr fabulas. A inconsciência delles vai ao ponto de annunciarem ser aquellas disformidades traducções de La Fontaine!

Uma atenuante só lhes cabe: o difficil do genero, sobretudo depois de haver La Fontaine tornado a fabula uma joia de arte, uma gravura á Celini, com todos os prodigios de concepção, acabamento e durabilidade. (NOÇÕES, 1929, p. 454)

As fábulas de Lobato, no entanto, conforme veremos na última parte de nosso trabalho e que não foram aqui consideradas por Oiticica, além de atualizadas, trazem, já incorporada na sua estrutura ficcional, a presença de um receptor infantil que não é passivo, mas que também participa e ajuda a transformar o texto. A transformação ocorre na forma, no conteúdo e na linguagem, sendo que o diálogo entre narrador e supostos ouvintes pode remeter às circunstâncias de origem da fábula.

Não podemos esquecer também das recentes *Fábulas Fabulosas* de Millôr Fernandes, lançadas nos anos 70, que fizeram e continuam fazendo grande sucesso. Seguindo o estilo esopo-fedriano de organização do texto, Millôr transforma e subverte o conteúdo, usando um tom humorístico e satírico ao abordar temas da atualidade, como capitalismo, ditadura, democracia, etc. Tudo isto exige do leitor uma certa bagagem cultural para que possa interpretar devidamente as suas fábulas. Ainda mais recentes que as de Millôr, existem as fábulas de escritores como Rubem Alves e José Paulo Paes.

Conforme enfatizamos no início deste texto, vimos até agora que a fábula é, de fato, um gênero literário. Partindo desse princípio, vimos que as origens da fábula são antiquíssimas e indefinidas, confundindo-se com as origens da literatura como um todo. Sua longa história é cheia de altos e baixos. Originando-se na Índia, Mesopotâmia ou outro país da antiguidade, alcança com Esopo (VI a. C.), na Grécia, o status de gênero independente. As coleções escritas de fábulas indianas, surgidas principalmente a partir do século VIII, enriquecem grandemente o repertório. Entretanto, depois de Esopo, somente dois fabulistas irão configurar-se como ícones nominais: Fedro, romano do século I, e La Fontaine, francês do século XVII. Embora o primeiro seja lacônico, direto e satírico e o segundo, prolixo e artisticamente engenhoso e sutil, ambos escrevem em forma de verso e contribuem, de forma singular e decisiva, para a divulgação de fábulas esópicas no Ocidente. Ao lado de Esopo, eles serão referência para os escritores de fábulas do mundo inteiro, dentre os quais destacamos Monteiro Lobato, cujas fábulas são o objeto principal do estudo a ser desenvolvido neste trabalho.

Na sequência, veremos um pouco das diversas concepções sobre a fábula, abordando também alguns princípios sobre a sua estrutura.

1.2.CONCEPÇÕES E ESTRUTURA DA FÁBULA

Conforme assinalamos no início desta abordagem, o termo fábula possui vários significados, os quais aparecem cotidianamente nas circunstâncias de uso da palavra. Um dos significados mais correntes é aquele que considera a fábula sinônimo de história inventada, ficção, lenda, contos de tipos variados ou qualquer texto que não trate, especificamente, do fato real com dia e hora determinados. Considerada a variedade de sentidos no uso do termo fábula, é interessante que vejamos primeiramente as definições gerais apresentadas por um dicionário que não seja específico da área de literatura. Vejamos então as definições apresentadas pelo *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*:

FÁBULA- s.f. [...] narração popular ou artística de fatos puramente imaginados. 1 Lit. curta narrativa, em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral <as f. de Esopo>; 2 Lit. narração de aventuras e de fatos (imaginários ou não), no romance, na epopéia, no conto; fabulação; 3 Lit. história narrada das ações dos deuses e heróis greco-romanos; mitologia; 4 p. ext. fato inventado; invencionice <toda aquela história é pura f.> 5 fig. Pessoa ou fato que dá margem a crítica ou zombaria <sua vida amorosa é f. da cidade inteira>; 6 p. text. inform. avultada quantia em dinheiro <o colar custou-lhe uma f.> [...] Etim. lat. fābŭla, ae “conversa, boatos, tipo de narração alegórica, conversação, relato” [...]. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1297)

Como vemos, a acepção de número um do *Dicionário Houaiss* traz o significado de fábula como sendo uma narrativa que ilustra um ensinamento. Entretanto, sabendo que a fábula é um gênero literário, é mister verificar seu significado em dicionários e estudos específicos da área de literatura. No *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, temos a seguinte definição:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. (MOISÉS, 1999, p.226)

Definição semelhante é encontrada também no *Dicionário Antológico das Literaturas Portuguesa e Brasileira*:

[Fábula] é uma breve narrativa inventada para pôr em relevo um ensinamento útil ou um preceito moral, na qual intervêm, como personagens, os animais irracionais. Apresenta três elementos: sentença ou princípio moral (sua finalidade), “ficção” (o meio) e “animais irracionais” (personagens). São célebres as fábulas de Esopo (grego, séc. VI a. C.), Fedro (latino, séc. I a. C.) e La Fontaine (francês, séc. XVIII). (PONTES, [197-?], p.527.)

Vemos, portanto, a partir dos dois exemplos citados, que as definições dos dicionários de literatura confirmam o sentido específico do termo fábula destacado no início deste primeiro capítulo. Em nossa pesquisa, verificamos que o conceito de fábula como uma narração alegórica que ilustra uma moral é, de fato, o que aparece na maioria dos dicionários, sejam eles específicos da área de literatura ou não. Quanto aos dicionários ou enciclopédias que registram os diversos sentidos, o referido conceito de fábula, em geral, é o primeiro que aparece, e por este motivo deve ser considerado como conceito original. A fábula, como já vimos, tem uma tradição sólida e é diferente de outras formas, como conto de fadas, conto maravilhoso, lenda, anedota, etc. Coelho (1987) e Vargas (1990) chegam até a fazer uma distinção clara entre fábula, parábola e apólogo, que em certos casos podem ser facilmente confundidos. De acordo com Vargas (1990, p.30), por exemplo, a fábula contém marcas dos outros gêneros, mas não pode ser com eles confundida e nem ser chamada de subgênero.

Reforçando o sentido original da fábula, vejamos também o conceito exposto pelo estudioso Wolfgang Kaiser em *Análise e Interpretação da Obra Literária*: “O termo fábula serve, primeiro, para designar as narrativas de animais, com sentido didático, de que Esopo é considerado o mítico antepassado. A ciência da literatura usa-o [...] noutra acepção” (1976, p.75).

Ainda que a maioria dos conceitos indique os animais como as principais personagens da fábula, sabemos (e veremos mais adiante) que nela podem figurar plantas, seres inanimados, deuses e até seres humanos. Além disso, nem sempre a narrativa é realmente curta, e este é um fator que também pode favorecer a mistura ou a variação dos conceitos. Nesse caso, a definição de Dezotti, elaborada a partir dos estudos de Perry, além de ser ampla, parece esclarecer as possíveis dúvidas quanto às variedades dos tipos de fábulas:

Do ponto de vista do conteúdo narrativo, a fábula pode ser um conto de fadas, um mito de natureza etiológica, uma história de animal exibindo sua estupidez ou sua esperteza, uma série de ações engraçadas, um conto curto, um mito sobre deuses, um debate entre dois rivais, ou ainda uma exposição das circunstâncias em que uma observação sentenciosa ou arguta foi feita. Quando se fortalecem o propósito peculiar e a orientação metafórica que governa e modela esse material, ele se torna fábula. “Tal é a teoria da fábula e a sanção para sua inclusão, com todas as suas variedades, [...] nas coleções de fábulas gregas e latinas”, diz Perry. (1988, p.18)

Segundo esta definição, a singularidade da fábula advém da demonstração, implícita ou explícita, de um ensinamento moral. Conforme ensinaram os antigos, se a moral vem explícita no início do texto narrativo, trata-se de um promítio, se aparece no final do texto narrativo, um epimítio. Adrados (1982 apud DEZOTTI, 1988, p. 23) sugere que nem sempre a fábula teve uma moral explicitada. Isso teria ocorrido porque, segundo ele, a fábula era aplicada a uma situação imediata e que fazia parte do contexto de enunciação do orador. Desse modo, a narração era naturalmente interpretada. O acréscimo posterior da moralidade, quando necessário, significaria a recuperação do contexto original como forma de direcionar a interpretação do ouvinte ou leitor.

Embora não haja mais dúvidas a respeito da constituição da fábula como gênero literário, sua conceituação pode ser tão polêmica que Nojgaard, por exemplo, chegou a afirmar que esse gênero não existe. Segundo ele, se a fábula for considerada uma história de animais, será impossível separá-la dos contos de Andersen e de todos os demais contos

alegóricos de animais que, por sua vez, têm uma estrutura diferente. Dessa forma, a categoria fábula só será bem definida se se tratar de fábula antiga.

A conclusão de Nojgaard, no entanto, não terá sentido se considerarmos que a consolidação do gênero fábula e sua permanência acontecem justamente pela manutenção de elos do passado histórico. São traços estruturais e conteudísticos que se repetem em lugares e tempos diferentes. Mudam-se os enfoques, as personagens, a linguagem, porém, mesmo nas transformações mais radicais, permanecem resquícios das formas antigas, sejam elas esópicas, indianas ou de outra procedência. A alusão à fábula anterior se dá, às vezes, por uma referência explícita e verbalizada no texto, quando Fedro e La Fontaine referem-se claramente a Esopo e Monteiro Lobato a La Fontaine. Esse aproveitamento do antigo não bloqueia, de forma alguma, a possibilidade criativa. Adaptando Bakhtin, podemos dizer que a fábula é uma *archaica*⁶ que se renova.

[...] a *archaica* do gênero, conserva-se em forma renovada também nos estágios superiores de evolução do gênero. Além disto, quanto mais alto e complexo é o grau de evolução atingido pelo gênero, tanto melhor e mais plenamente ele revive o passado. (BAKHTIN, 1981, p.104)

A antiguidade da fábula é atestada também, entre outros fatores, pela antiguidade de sua crítica. Aristóteles (século IV a. C.) em seus estudos sobre arte retórica destacou a fábula como um recurso de persuasão que deveria ser utilizado pelo orador em seus discursos. Tais discursos deveriam ser verossímeis e agradar à grande massa, sendo que para isso o orador deveria utilizar-se de provas que servissem a uma demonstração real: o entimema e o exemplo. O entimema, mais incisivo e perturbador, em geral é formado por máximas e silogismos. Já o exemplo é mais suave e pode ter, como dimensão, desde uma palavra até uma narração. O exemplo pode ser real ou fictício. Este último, que é fictício porque é inventado pelo orador, pode ser apresentado em forma de parábola ou fábula. A parábola era

considerada uma espécie de comparação baseada em fatos virtuais, ao passo que a fábula era uma sequência de ações apresentadas como reais. A principal referência de Aristóteles quanto a esse último tipo de exemplo eram as fábulas contadas por Esopo.

Depois de Aristóteles, os retores, por sua vez, também tecerem considerações a respeito da fábula. Entre eles, destacam-se, como já citamos anteriormente, Theon e Aftônio. Para Theon, a fábula era formada por dois discursos: um mentiroso e outro verdadeiro, sendo que o primeiro era imagem do segundo. Já Aftônio destacou a moral como elemento determinante na composição da fábula. Para ele, a moral preexistia à narração. Essas teorizações sobre a fábula faziam parte de manuais organizados pelos retores, cuja finalidade era formar futuros oradores.

La Fontaine, o grande fabulista do século XVII e um dos maiores de todos os tempos, também avaliou a fábula. Para ele, a fábula é semelhante ao apólogo e é dividida em duas partes: o corpo e a alma. O corpo é a fábula ou narração e a alma é a moral. Admite que, em alguns casos, a moral explícita pode ser dispensada, desde que seja facilmente deduzida pelo leitor no interior da narrativa.

No século XIX, surge, na Alemanha, um dos maiores críticos da fábula, cuja obra, segundo Todorov, é um dos marcos da história da estética. É considerado também o fundador da estética moderna. Estamos falando de Lessing,⁷ que, entre muitas publicações, elaborou, em 1759, cinco tratados sobre a fábula. Defensor do estilo conciso de Esopo e Fedro, Lessing ensina que a presença de certos elementos em um determinado gênero não depende do referente ou do autor, mas dos princípios constitutivos de cada gênero literário, de cada tipo de arte. São “coerções impostas à obra por sua própria forma” (TODOROV, 1980, p.27).

⁶ A palavra *archaica* é “entendida aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintivos dos tempos antigos”. Ver: (BAKTHIN, 1981.p.91).

⁷ Toda a exposição sobre a teoria de Lessing foi baseada no estudo de Oswaldo Portella, já citado anteriormente, e no capítulo “Poética e Poiética segundo Lessing” constante na seguinte obra: TODOROV, T. *Os Gêneros do discurso*. Tradução E. A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Nesse caso, para produzir fábulas, é dispensável a observação do comportamento dos animais no campo ou na floresta. Basta, para isso, que se pratique “uma espécie de caça com relação às antigas fábulas” (LESSING, 1968, p.84 apud TODOROV, 1980, p.27). É necessário, pois, que o escritor conheça as leis tradicionais do gênero de que se ocupa, mesmo que o intuito seja questioná-las ou modificá-las.

Em seus estudos sobre a arte literária, Lessing dedica especial atenção ao que Todorov (1980, p.31) denomina de “subespécies literárias”. Tratam destes assuntos obras como *Tratados sobre a Fábula*, *Dramaturgia de Hamburgo* e *Observações Esparsas sobre o Epigrama*. Para delimitar as especificidades de cada gênero, Lessing recorre às oposições binárias. No caso da fábula, enquadra-a no gênero narrativo, que descreve casos particulares e ocorridos. Em oposição ao narrativo está o gênero simbólico, exemplificado pela parábola, que aborda casos possíveis ou virtuais. Portanto, “o narrativo opõe-se ao simbólico como o real ao virtual, como o singular ao geral” (TODOROV, 1980, p.32).

A ação, segundo Lessing, também desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da fábula. A ação da fábula, no entanto, é diferente da ação da epopéia e do drama. Nesse sentido, a fábula opõe-se à epopéia e ao drama dentro do gênero narrativo. Lessing (1968, p.24 apud TODOROV, 1980, p.32) define a ação como “uma seqüência de mudanças que, juntas, constituem um todo. – A unidade do todo repousa no acordo das partes em vista de um objetivo final”. Na fábula, o objetivo final é a sentença moral. Assim, basta que este objetivo seja atingido para que a ação seja interrompida. Já a ação do drama e da epopéia deve seguir sua própria lógica, o que, entre outros fatores, resultará numa maior complexidade do caráter das personagens.

Em sua concepção de gênero como um conjunto de regras exteriores, Lessing destaca a importância das “relações estruturais dos elementos constitutivos do gênero entre si” (TODOROV, 1980, p.34). Disso deriva a divisão entre propriedades essenciais e propriedades

acidentais do gênero. No drama, a unidade de tempo é uma propriedade acidental (que o uso tornou corrente), mas a existência de uma dimensão temporal é uma propriedade essencial. Quanto à fábula, especificamente, a presença de animais não é uma propriedade essencial, mas o que importa é “a função que desempenham de maneira apropriada: a de constituir uma tipologia de caracteres notórios e constantes” (TODOROV, 1980, p.35). No caso da moral, que é uma propriedade essencial da fábula, há uma relação de interdependência entre ela e a narrativa, que será determinante também na extensão da estrutura do texto. Como há apenas uma moral, a narrativa é breve ou a narrativa é breve porque há apenas uma moral. E Todorov (1980, p. 35-37) acentua: “As verdadeiras regras não são uma ocupação de legislador, mas decorrem da essência do gênero; [...] é a lógica das relações mútuas entre os elementos constitutivos da obra”. Importa, sobretudo, a coerência interna da obra.

Uma vez que estejam bem definidas as regras de um determinado gênero, é interessante verificar e testar o funcionamento delas. “A regra serve para *produzir* o texto (ou para *transformar* um texto em um outro)” (TODOROV, 1980, p.39). A regra está, ainda, fixada de forma genérica, já que no interior de cada gênero podem existir inúmeras variações. Esse princípio de aplicação da regra, de acordo com a imagem intuitiva que se tem do gênero, pode ser relacionado ao exercício de reescritura das fábulas realizado pelos mais diversos escritores. Monteiro Lobato, porém, é um dos que melhor ilustram o princípio de aplicação da regra, já que, além dele mesmo, estende a possibilidade de invenção de fábulas às suas personagens ficcionais. Dona Benta, por exemplo, inventa a fábula “O cavalo e as mutucas” e Emília promete escrever “Os Netos da Coruja”. Há, portanto, uma literatura potencial: aquela que pode surgir em quantidade numerosa, a partir de uma única obra (ou de uma única regra). Considerando a essência germinativa da regra, Lessing acredita que o trabalho com as fábulas é excelente na estimulação da capacidade criativa da criança:

Lessing vê uma “utilidade particular” das fábulas no ensino: conhecendo-as, aprenderemos a inventá-las; [...] E sugere procedimentos concretos que

permitirão aos alunos inventarem fábulas ou transformarem uma fábula em outra. [...] Poderemos “ou interromper a história mais cedo, ou prolongá-la ainda mais, ou mudar tal ou tal circunstância de modo que nela se reconheça uma moral diferente”. (TODOROV, 1980, p.39-40)

Ainda que de forma muito resumida, vimos, portanto, que Lessing trouxe grandes contribuições aos estudos de literatura e, em especial, aos estudos da fábula. Pertencente ao mesmo século de Lessing, Grimm, no entanto, defende idéias diferentes de seu contemporâneo. Para ele, a fábula moral é uma deturpação dos retores gregos e, por isso, se distancia da fábula original, que seria fruto da alma e do sentimento do povo. Nessa perspectiva, a fábula teria então um caráter lírico-épico. Como a fábula original não foi documentada, de nada valem as coleções restantes. Esta postura romântica de Grimm é compartilhada por outros críticos de seu tempo, como Bentley e Thiele, que intentam realizar uma trajetória de rastreamento em busca de vestígios da fábula original. Hausrath e Pannwitz, críticos de períodos posteriores, também são adeptos da concepção romântica.

No século XX, os estudos críticos da fábula enriqueceram-se a partir das contribuições de críticos como Chambry, Perry, Adrados, Nojgaard.⁸ Todos eles, em algum momento, já foram citados ou mencionados neste texto. Na sequência, faremos uma rápida explanação de alguns princípios teóricos defendidos por esses estudiosos. Embora não se configurem como estudos tão tradicionais quanto os anteriores, merecem destaque também a monografia “A fábula” de Oswaldo Portella (1979) e o artigo “A forma da fábula” de Alceu Dias Lima (1984), os quais serão utilizados em nossas análises posteriores.

Chambry, um dos expoentes dos estudos críticos da fábula esópica, publica, em 1925, sua primeira edição crítica sobre o assunto. No conjunto de sua obra, Chambry (1967, p.38 apud DEZOTTI, 1988, p.17) contesta os românticos e defende a antiguidade e a importância da moralidade das fábulas. Para ele, “é a moralidade que distingue a fábula do conto”.

Perry, por sua vez, define a fábula como uma história ficcional que retrata uma verdade. A narrativa deve ser contada no passado e a moralidade pode vir disseminada no texto. Há, entretanto, histórias contadas apenas com o objetivo de entreter e, para Perry, esta é a fábula literária. A fábula literária é contada em verso, ao passo que a fábula não-literária é contada em prosa e sua aplicação é uma herança da retórica.

Adrados, crítico de renome internacional, desenvolveu importantes estudos sobre a história da fábula grega e latina e suas características estruturais. Assim como Chambry, discorda dos românticos e afirma que a retorização da fábula não implicou mudanças na essência do gênero. Destaca ainda que o processo de retorização ocorreu em toda a literatura grega.

Para Adrados (1982, p.43 apud DEZOTTI, 1988, p.23), “a fábula é um exemplo, que mostra um acontecimento do passado como protótipo de algo que pode repetir-se em qualquer momento”. Considerando a fábula como um gênero literário, sugere que ela tem uma estrutura fixa. A situação seria a primeira parte. Trata-se de um confronto entre duas personagens que se desenvolve e se resolve por meio da ação. A conclusão é formulada por um dos elementos ou por uma terceira personagem que participa ou apenas observa o conflito de longe. Composto por situação e conclusão, este seria o tipo central de fábula. Os tipos marginais são representados por formas como a anedota, o conto, a novela, etc., que eventualmente podem ser fabulizados, se neles houver o acréscimo de uma sentença moral.

Um outro crítico de grande importância no que se refere aos estudos críticos da fábula no século XX é Nojgaard. Como já discutimos anteriormente com argumentos contrários, para ele o gênero fábula só existe se for considerado em relação à fábula antiga. Segundo a perspectiva de Nojgaard, houve uma variação muito grande na tipologia dos textos posteriores

⁸ A rápida explanação de alguns princípios teóricos de Chambry, Perry, Adrados e Nojgaard foi baseada no estudo de Maria Celeste Consolin Dezotti (1988).

e isso trouxe, como consequência, a diluição do gênero fábula. Provavelmente, Nojgaard não avaliou, por exemplo, que entre Esopo, Fedro, La Fontaine e outros fabulistas da modernidade existe um fio de continuidade criativa que forma uma tradição e garante a perpetuidade da fábula.

Nojgaard (1964, p.86 apud DEZOTTI, 1988, p.25) define a fábula antiga como um “relato ficcional de personagens mecanicamente alegóricas com uma ação moral que se avalia”. Nesta definição, três termos-chave, dela derivados, ganham relevância: ficção, alegoria e moral. O relato só será ficcional se as ações forem executadas por um ou vários indivíduos e estes não podem ser espécies abstratas, mas devem representar algo. Disso advém o caráter alegórico. A alegoria se constitui por meio das ações das personagens. Ela pode ser identificada, por exemplo, quando animais fazem coisas que lhe são impossíveis como falar, julgar, calcular, argüir, etc. Imediatamente, o leitor deduz que aquilo significa “outra coisa” e se vê obrigado a interpretar. Independentemente de serem animais ou não, as personagens da fábula devem ser dotadas de razão para que, em suas ações, sejam capazes de fazer opções. A escolha ou opção final é sempre realizada pela personagem mais forte e esta ação-opção deve ser avaliada. É da avaliação da ação que surge o caráter moral de uma fábula.

Nos seis parágrafos anteriores, abordamos rapidamente alguns princípios preliminares defendidos por importantes críticos da fábula no século XX. Como não pudemos ter acesso aos textos originais desses críticos (e também de outros já citados), optamos por utilizar em nossas análises os estudos de Portella (1979) e Lima (1984). Nas próximas linhas, faremos uma explanação da abordagem de Portella a respeito da estrutura da fábula. Dada a dificuldade de acesso a estudos tradicionais a respeito da fábula, o estudo de Portella torna-se importante porque, ao utilizar uma linguagem clara e didática, sistematiza informações sobre a história da fábula e a especificidade de sua estrutura. Segue depois a abordagem do estudo

de Lima que, ao destacar o caráter discursivo da fábula, põe em relevo o discurso metalingüístico como sua propriedade essencial.

Em seu estudo, Portella (1979, p.39) destaca que a fábula é uma forma literária específica caracterizada por “uma narração breve, em prosa ou em verso, cujas personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado”. A fábula tem, portanto, segundo Portella, duas partes distintas que constituem a sua substância: uma narrativa breve e uma lição ou ensinamento.

Em sua origem, os preceitos morais ensinados pela fábula sempre foram o maior alvo das atenções. A história era curta justamente para que o objetivo pedagógico ou lição de moral fossem alcançados. Ao longo dos séculos, à medida que a evolução do gênero acontece, o foco de atenção se inverte em direção à ação da narrativa. No entanto, mesmo que a narrativa ganhe mais corpo, a fábula jamais perderá a moralidade, pois nela reside a diferença entre a fábula e, por exemplo, a lenda, o mito, a anedota, etc. “Sob o aspecto da moralidade, situa-se a fábula entre o provérbio e a anedota. O provérbio é só moralidade, ao passo que a anedota é só narrativa. A fábula contém ambos sob o manto de uma alegoria” (PORTELLA, 1979, p.41). Conforme sabemos (e como também frisa Oswaldo Portella), alegoria é a representação de uma coisa para dar idéia de outra semelhante. Entretanto, não podemos afirmar que a fábula é, pura e simplesmente, uma alegoria, e sim, “a narrativa de uma ação alegórica” (p.42).

A fábula é um tipo especial de narrativa. Toda narrativa, em geral, requer um drama. A palavra “drama” deve ser aqui entendida no sentido de conflito ou ação conflituosa. A fábula é, então, “um drama em miniatura em que domina a unidade de lugar, de tempo e de ação” (PORTELLA, 1979, p.53). É necessário, portanto, que haja desequilíbrio, conflito, choque de interesses para que haja fábula.

Dada a brevidade da narrativa, na fábula (e mesmo na fábula moderna, que pode não ser tão breve) não há espaço para mais de uma ação ou conflito. Nada sabemos sobre o que aconteceu antes ou depois. A “célula dramática”, geralmente, não é mais ampla que “um curto diálogo entre duas personagens” (PORTELLA, 1979, p.54). Todas as divagações, detalhes desnecessários ou descrições são abolidos para que a ênfase recaia sobre a moralidade. Mesmo em casos como o de La Fontaine, que escrevia narrativas mais ricas em detalhes, há como já frisamos um ensinamento implícito. Havendo unidade de ação, haverá também na maioria dos casos, unidade de espaço.

Quando determinado, o espaço onde a ação se desenvolve no geral se restringe a uma sala, uma casa, um pomar, um rio, uma floresta, uma árvore, etc. [...] Muito raramente as personagens de uma fábula se deslocam de um lugar para outro, e quando isto acontece, é por absoluta necessidade de se dar seqüência à ação dramática. O duplo espaço é condição básica para que uma ação dramática se complete. (PORTELLA, 1979, p.55)

No que se refere à duplicidade de espaço aludida na citação, a fábula “O lobo e o cordeiro” é um dos exemplos mais conhecidos. Vale lembrar que essa duplicidade se repete em todas as versões desta fábula, inclusive na de Monteiro Lobato. O drama acontece às margens do rio, sendo que o lobo encontra-se na parte de cima e o cordeiro na parte de baixo. Essa diferença de espaço é fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Quanto ao deslocamento de um lugar para o outro, podemos citar, como exemplo, a fábula “A gralha enfeitada com penas de pavão” (versão de Monteiro Lobato).⁹ A gralha enfeitava-se toda com as penas caídas que encontra e acredita estar semelhante a um pavão. Apresenta-se, primeiramente, no terreiro das galinhas e, depois, no terreiro dos pavões. Naturalmente, não é bem recebida em nenhum dos dois lugares e acaba enxotada e só. Como vemos, o deslocamento da gralha é uma solução necessária para que o conflito vá a termo.

⁹ Na exposição da teoria de Portella, exemplificamos alguns itens com as fábulas de Lobato.

A unidade de tempo também é uma consequência da unidade de ação. Os acontecimentos são, em geral, muito rápidos. Duram somente o tempo suficiente para o rápido desenrolar do conflito central, como no caso da fábula “O galo que logrou a raposa” (versão de Monteiro Lobato). A raposa vê o galo e faz-lhe uma falsa proposta de reconciliação. O galo, mais esperto que ela, concorda com sua idéia e pede que ela espere somente a chegada dos cachorros. Diante disso, a raposa acaba fugindo para não ser devorada pelos cães.

[...] embora a narrativa venha no passado, a unidade de tempo é absolutamente mantida. A ação dramática, por ser una, desenvolve-se também numa continuidade temporal, geralmente “num piscar de olhos”. Não ocorre na fábula uma ação dramática iniciar num dia para terminar no outro. Quando são feitas indicações de tempo, estas são geralmente vagas por desimportantes: “um dia”, “certa vez”, etc. (PORTELLA, 1979, p.56)

Partindo da brevidade da narrativa, marcada geralmente por um rápido diálogo, Portella estabelece o esquema geral da fábula. Segundo ele, a forma mais rígida da fábula, próxima do estilo esopo-fedriano, se resume a uma ação/reação ou discurso/contra-discurso. “Geralmente é só um brevíssimo diálogo em que uma personagem afirma uma coisa e a outra nega ou retruca” (PORTELLA, 1979, p.56).

Há, porém, esquemas mais amplos que podem se adequar às fábulas modernas, principalmente, às de La Fontaine e de Monteiro Lobato. Vejamos: situação-ação/reação-resultado, situação-ação/reação-ação/reação-resultado ou situação-ação/reação-ação/reação-ação/...-resultado. Este último esquema, por exemplo, Portella retira-o da fábula “O lobo e o cordeiro”. É comum, mas não absolutamente, que a situação e o resultado fiquem por conta do narrador e que ação e reação fiquem por conta das personagens. Assim, o narrador age por meio da forma narrativa (situação e resultado) e as personagens interagem por meio do diálogo (reação e ação).

De acordo com Portella, a linguagem da fábula é tão simples quanto a própria fábula. Já os antigos retores reivindicavam essa simplicidade para o texto fabular. Essa é uma das

características que prevaleceu através dos tempos e continua sendo o padrão para a maioria (ou a totalidade) dos escritores de fábula.

Mesmo sendo constituída de imagens e linguagem figurada, não cai jamais no vazio. Pelo contrário, porque a fábula deve relacionar-se com a vida e a realidade,[a linguagem] também será real, plástica e objetiva. As imagens empregadas devem do mesmo modo ser de fácil percepção para que o leitor possa realizar a verossimilhança entre a fábula e a própria vida [...]. (PORTELLA, 1979, p.58)

Em geral, o diálogo é a linguagem predominante na fábula, uma vez que é, quase sempre, por meio dele que se estabelecem as divergências. Conforme sabemos, existem quatro tipos de diálogos: diálogo direto, diálogo indireto, diálogo misto e diálogo interior (monólogo). De acordo com Portella, o diálogo misto, aquele em que o narrador permite apenas a uma das personagens o discurso direto, é o que mais ocorre nos textos fabulares. Em Lobato, no entanto, como veremos, há uma certa predominância do diálogo direto, quando as duas personagens falam. As fábulas de Lobato são direcionadas às crianças e, certamente, o diálogo direto poderia ser mais atraente ao leitor infantil. Mas isso não impede que o narrador de Lobato tenha uma intensa participação em todas as fábulas, já que a narrativa não tem a concisão dos textos clássicos. A fábula “O veado e a moita”, por exemplo, não tem fala alguma. Os acontecimentos são expostos exclusivamente pelo narrador.

Para Portella, as características estruturais da fábula gravitam em torno de sua brevidade. A ela estão relacionadas as unidades de ação, tempo e espaço e, também, o reduzido número de personagens. Em geral, são duas personagens, mesmo que a presença da segunda seja “meramente passiva como são as uvas em relação à raposa” (PORTELLA, 1979, p.61), sendo que não há mudanças de caráter no decorrer da história. A presença de duas personagens na fábula é tão marcante, que em muitos textos o número já aparece no título. Vejamos estes exemplos de Monteiro Lobato: “Os dois viajantes na macacolândia”, “Os dois burrinhos”, “Os dois pombinhos”, “As duas cachorras”, “Os dois ladrões” e “As duas

panelas”. A segunda personagem, às vezes, pode vir representada por uma coletividade, como ocorre em “Os carneiros jurados” do mesmo escritor.

Em consequência também das características deste gênero literário, as personagens tendem a ser estáticas ou planas: não crescem não evoluem diante do espectador como as personagens de um romance. O leitor as apanha “num momento climático de sua existência”, como afirma Massaud Moisés, em relação às personagens do conto. A cena corre tão depressa que apenas uma faceta [...] de seu caráter é permitida ao espectador. Como elas foram antes deste momento ou serão depois, não é possível saber só imaginar. (PORTELLA, 1979, p.61)

Embora a presença de animais seja uma das marcas da fábula, eles não são suas personagens únicas e definitivas. Como já dissemos, outros seres vivos, como as plantas, e seres inanimados podem fazer parte da fábula, além de homens, deuses e entes imaginários.

Cumprе salientar, no entanto, que existem razões para que os fabulistas prefiram personagens animais na composição de suas fábulas. Além do atrativo especial da presença do “maravilhoso”,¹⁰ em que animais realizam ações que lhe são impossíveis, é significativa a caracterização estereotipada dessas personagens, que é universalmente conhecida e dispensa qualquer descrição.

Ao tomarmos, por exemplo, como personagem de uma fábula o Lobo, sabemos de antemão que se trata de uma personagem de caráter prepotente, voraz, anti-social, etc., ao passo que o cordeiro é símbolo da inocência, mansidão, ingenuidade. Por consenso universal, consagrados não só em fábulas como também nos provérbios populares e até na heráldica, são atribuídos aos animais comportamentos, qualidades e características as quais são freqüentemente comparadas às dos homens. A História Sagrada está repleta de imagens animais. “Sede prudentes como a serpente e simples como as pombas”, “virão como lobos em pele de cordeiro”, “raça de víboras”, são comparações da linguagem bíblica”. (PORTELLA, 1979, p.63)

Quanto a essa caracterização dos animais, é interessante frisar que ela surgiu provavelmente em tempos remotos, ao sabor do acaso, e continuou a ser reproduzida e fixada

¹⁰ A expressão “maravilhoso” é usada aqui de acordo com a concepção de Todorov. Para ele, não há “limites claros” na determinação do conceito. Mas, em geral, pode-se dizer que o “maravilhoso” ocorre quando “os

pelos contadores de histórias e escritores. Podemos afirmar, assim, que, nesse sentido, os fabulistas de todos os tempos também são agentes dessa caracterização.

Os animais também são usados desde a antiguidade para representar divindades. Na cultura cristã, Cristo é representado pelo cordeiro. No panteão greco-romano, os deuses também aparecem na figura de animais. Assim, Diana era representada pela corça, Minerva pela coruja, Júpiter pela águia e Juno pelo pavão. Na Idade Média, passam a fazer parte da fábula animais imaginários como o unicórnio, o centauro, a esfinge, o grifo e a sereia.

O contraste que aparece com frequência em títulos do tipo “A coruja e a águia”, “O leão e o ratinho”, “O sabiá e o urubu” favorece a caracterização imediata e, no dizer de Portella, evidencia a “estrutura antitética” da fábula. A estrutura antética é entendida como a ocorrência necessária de um conflito entre as personagens, devido à desigualdade de interesses.

A caracterização universal dos animais, no entanto, não é absoluta. A formiga pode surpreender e não ser má como se espera, haja vista a subdivisão de “A cigarra e as formigas” de Lobato: “A formiga boa” e a “A formiga má”. O lobo em “O lobo e o cordeiro” é mau, mas em “O cão e o lobo” é bom.

Além de não serem absolutas, as associações de características em relação aos animais não têm validade científica. De acordo com a ciência, por exemplo, ao contrário do que ocorre nas fábulas tradicionais, a formiga é um inseto de natureza solidária. A raposa não é o animal mais esperto, e sim, o golfinho. Por esse motivo, alguns professores e estudiosos de literatura infantil, como Jesualdo e Bárbara Carvalho, que, na linha de Rousseau, concebem a fábula apenas como instrumento pedagógico, chegam a afirmar que o pseudocientificismo da fábula é pernicioso às crianças. Na próxima divisão deste primeiro

elementos ou acontecimentos sobrenaturais não provocam qualquer reação ou surpresa” (TODOROV, 1975, p.59-60).

capítulo, avançaremos um pouco mais nessa discussão e veremos que essa preocupação não tem fundamento, uma vez que fábula é, antes de tudo, um gênero literário. Além disso, qualquer criança é capaz de captar o seu caráter fantasioso, já que animais, plantas e objetos não falam. As relações entre fábula e realidade ocorrem somente no plano da representação.

Poucos de nós deverão objetar quando a raposa ou o corvo das fábulas de La Fontaine fala dum modo integralmente humano, desde que nós saibamos que este gênero não pretende dar-nos uma imagem realista das personagens animais. (DANZIGER; JOHNSON, 1961, p.90 apud MOISÉS, 1970, p.38)

É principalmente no espaço ilusório da literatura que as crianças e nós, adultos, podemos dar vazão ao nosso potencial imaginário. Parafraseando Oswaldo Portella, afirmamos que na fábula, e conseqüentemente na literatura, é indiferente a existência de uma base científica ou não na atribuição de qualidades aos animais. Os animais da fábula são apenas atores que representam papéis na tragicomédia da vida. Além disso, a presença desse tipo de personagem na fábula é determinada por suas origens longínquas e primitivas.

Depois da abordagem do estudo de Portella sobre a estrutura da fábula, convém agora relembrar o caráter discursivo do gênero. A fábula é um ato de fala e isto a coloca em pé de igualdade com outros tipos literários consagrados, como o conto, a novela e o romance. Sendo a fábula um ato de fala de relativa complexidade, é necessário atentarmos para a figura do narrador, aquele que enuncia o discurso, e as marcas explícitas de sua intervenção no enunciado.

Segundo Alceu Dias Lima (1984), em seu interessante artigo “A forma da fábula”, boa parte dos estudos sobre a fábula seguem uma “orientação metodológica” (p.61) que avalia apenas a “substância de conteúdo” (p.61) prevista na história e na moral. Se considerassem a idéia sugerida pela raiz latina da palavra,¹¹ acentuariam o “procedimento discursivo, latente em *fala*” (p.61) e descobririam, ao mesmo tempo, que a fábula é composta por três

enunciados: a história (narrativa), a moral e o discurso metalingüístico. Este último é formado por marcas de enunciação que denunciam a presença do enunciador (narrador). Trata-se da “irrupção do discursivo na história” (p.63).

O reconhecimento do discurso metalingüístico é uma novidade nos estudos da fábula que, como assinala Lima, consideravam apenas a narrativa breve e a moral. Segundo o referido autor, na fábula clássica, o discurso metalingüístico geralmente é explicitado por meio de expressões, como: Moral; A fábula ensina; A moral desta fábula é; A fábula mostra; etc. Essas expressões são, nada mais, nada menos, que marcas de enunciação. Há, no entanto, outras formas de manifestação do discurso metalingüístico e que devem ser consideradas na análise do texto. São exemplos disto o recurso a um tipo gráfico especial e a sugestão de mudança na entonação de voz da leitura. Em certos casos, a moral pode não estar em posição de destaque e vir disseminada na narrativa. Isto exige que recorramos às circunstâncias de enunciação, a fim de descobrirmos o que está expresso nas entrelinhas. E Lima acentua:

“[...] qualquer que seja a maneira pela qual se manifeste o discurso representado, [...] ele é sintaticamente exterior tanto à história em si quanto à moral da fábula. [...] não ler esse discurso é, no mínimo, deixar incompleta a tarefa lingüística de análise do discurso pelo qual o texto da fábula se atualiza”. (1984, p.63-4)

Uma marca exclusiva da fábula, segundo Lima, é a instalação de atores não-humanos e humanos. Os atores não-humanos, ainda que antropomorfizados, são os da história e realizam ações não-humanas. Os atores humanos são os da moral e realizam ações virtualmente humanas. A questão da antropomorfização é relevante quando se considera a existência, no discurso fabular, de pessoas mescladas a objetos, plantas e animais. Essas personagens (pessoas), contudo, representam não o homem em sua integralidade, mas a sua caricatura.

[...] não se referem ao ser humano como tal, “ao que é próprio do homem” e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em

¹¹ De acordo com a *Enciclopedia Vniversal Ilustrada* (1924, p.38), a palavra fábula vem do latim *fabula*, derivado do verbo *farir*, falar. Podemos dizer, então, que fábula é igual à fala.

decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em caricatura, em algo desumano. (LIMA, 1984, p.66)

Há, portanto, um efeito de sentido “desumanização” que transforma a fábula, inevitavelmente, em “uma história de bichos” (LIMA, 1984, p.67). Esse efeito é obtido por vários recursos lingüísticos como os nomes derivados indicadores de profissão, cargo ou título, adjetivação, uso do nome próprio pitoresco ou apelido, uso de nomes que registrem hábitos discriminatórios, defeitos físicos ou morais e substantivação de adjetivos. Já os atores humanos da moral retomam, em plano virtual, a narrativa atualizada pela história. Dessa forma, tanto na história quanto na moral da fábula, há uma disseminação dos mesmos valores. A diferença está na tematização que esses valores recebem em cada discurso. No discurso da moral, a tematização é mais abstrata e difusa, ao passo que no discurso da história, ela é mais concreta e concentrada. O primeiro discurso é não-figurativo e o segundo, figurativo. A fábula é, portanto, segundo Dias Lima, o resultado da textualização destes dois procedimentos.

Lembrando mais uma vez Antonio Candido, cabe ressaltar, nesse momento, que os aspectos de estruturação ou de organização da palavra ou do texto literário são mais importantes que o conteúdo. Em outras palavras, mais do que os ensinamentos, é a forma da fábula que humaniza em primeiro nível.

[...] o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 1989, p.115).

Partindo de uma abordagem das diversas acepções de fábula, chegamos, neste texto, ao sentido de fábula como um gênero literário específico, que faz parte do nosso objeto de estudo. Tendo em vista o posicionamento de vários críticos, salientamos que a fábula tem uma

estrutura própria, que é derivada de suas propriedades essenciais, no dizer de Lessing. Dada a antiguidade desse gênero, a sua crítica é também antiga, iniciando-se nos tempos clássicos. E cabe lembrar que a crítica ou a teoria ajuda a legitimar o gênero. Vimos que na Antiguidade grega existia já um esforço de teorização a respeito da fábula. Séculos mais tarde, havendo uma tradição fabular constituída, a teoria da fábula se enriquece com o surgimento de estudos críticos de grande relevância, dentre os quais destacamos os nomes de Lessing, Grimm, Perry, Chambry, Adrados, Nojgaard. Nas análises posteriores de textos fabulares, no entanto, utilizaremos com mais frequência os estudos de Lessing e, principalmente, Portella e Dias Lima. Além da questão da acessibilidade aos textos, a razão de tal preferência reside no fato de que esses estudiosos privilegiam o caráter discursivo da fábula. Eventualmente, faremos menção também de outros fundamentos teóricos pertinentes e que sirvam de apoio para as análises literárias das fábulas.

1.3. A FÁBULA NO CAMINHO DA LITERATURA INFANTIL

Nas duas divisões anteriores deste primeiro capítulo, tivemos uma visão geral da história da fábula e de suas peculiaridades formais. Mas no longo percurso de sua história, alguns acontecimentos de singular importância darão um novo impulso ao gênero. Esses acontecimentos dizem respeito ao contexto histórico europeu do século XVIII, que, por sua vez, promove o surgimento de uma nova modalidade de literatura dirigida a um público específico. O fim do regime feudal e o crescimento da burguesia geram, como uma de suas consequências, o reconhecimento da infância. E eis que, por isso, no meio do caminho da fábula,¹² surge a literatura infantil.

O casamento de fábula e literatura infantil, como veremos, é resultado de um namoro, não oficializado, de muitos séculos. E podemos dizer que o namoro não era oficial porque um dos elementos do casal simplesmente não tinha existência legítima e oficializada. O surgimento da literatura infantil é, como já dissemos, uma consequência do reconhecimento definitivo da infância como faixa etária diferente da do adulto, e isto só ocorre com a ascensão da burguesia.

A família unicelular formada por pai, mãe e filhos é um fenômeno característico da Idade Moderna, um período histórico que vai do século XV ao fim do século XVIII. Em toda a Idade Média, do século V ao XV, vigorava o sistema de linhagens vinculado ao feudalismo. O espaço de moradia era predominantemente rural e as famílias tinham uma estrutura

¹² Neste capítulo, o título desta terceira divisão, “a fábula no caminho da literatura infantil”, ao contrário de “a literatura infantil no caminho da fábula”, enfatiza, justamente, a absorção do gênero fábula por esse tipo de literatura que é produzida especialmente para crianças. Já a expressão “caminho da fábula”, referida no final do primeiro parágrafo, alude a sua antiguidade e tradição.

patriarcal. Reunidos em maior número possível, viviam todos em grandes casas ou tendas, rodeados por trabalhadores e escravos. Os casamentos eram realizados normalmente entre parentes, uma vez que o principal objetivo era ampliar e manter o patrimônio formado, geralmente, por grandes extensões de terra. A centralização do poder nas mãos do chefe da família era agravada pela falta de afetividade e de solidariedade entre os membros. Como salienta Regina Zilberman em sua rápida abordagem sobre a história da família, a vontade individual e a noção de privacidade praticamente inexistiam. Citando Richter, Zilberman destaca também que, nesse tipo de sociedade, as fases da infância e adolescência, no desenvolvimento do indivíduo, não eram identificadas.

[...] não havia a “infância”: nenhum espaço separado do “mundo adulto”. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte) [...]. (RICHTER, 1977, p.36 apud ZILBERMAN, 1984, p.5)

Nazira Salem (1970, p. 21) acentua que, na Idade Média, uma das evidências do desconhecimento total das peculiaridades da infância era o vestuário:

A criança era considerada miniatura do adulto. Vestiam-na como aos adultos: com cabeleira empoadada, vestidos até o chão e saltos, se meninas; calção até o joelho, chapéu tricórnio, se menino. Acreditavam que a criança possuía faculdades inatas que com o tempo se desenvolveriam.

Embora não houvesse distinção entre adulto e criança, esta, porém, não tinha poder de decisão algum. Sua presença era absolutamente passiva e, não raro, a criança era negligenciada e maltratada pelos adultos.

A partir do século XVII, inicia-se um processo de mudanças irreversíveis que determinarão uma nova organização da sociedade e da família. Cumpre ressaltar que se, de início, as mudanças são lentas, a industrialização futura determinará o aceleração das transformações. O Estado, organizado em torno de um governo absolutista, incentiva a formação da família unicelular, a fim de garantir a estabilidade do governo, por meio do

enfraquecimento da aristocracia fundiária. A industrialização crescente, marca principal do século XVIII, patrocinando a adoção de novas tecnologias, revoluciona a produção artesanal. Como resultado, as cidades passam a ser mais atraentes que o campo e, em vista disso, ocorre um verdadeiro êxodo rural como até então nunca havia acontecido. O crescimento ou inchamento desordenado das cidades faz com que as periferias fiquem tomadas por proletários desempregados. Já os centros eram ocupados por burgueses que enriqueceram à custa do avanço da atividade comercial e industrial. O acúmulo de bens era, ainda, impulsionado pela exploração de minérios nas colônias. Dessa forma, a “burguesia se consolida como classe social, apoiada num patrimônio que não mais se mede em hectares, mas em cifrões” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.16).

Alcançado o poderio financeiro, a burguesia inicia uma jornada vitoriosa de conquista do poder político. A família e a escola são instituições coadjuvantes nesse processo de fortalecimento da classe burguesa como grupo político e governamental.

No sistema burguês, as famílias, em geral, foram incentivadas a optar por um estilo doméstico de vida, marcado pela privacidade e pelos laços de afeto. Nesse ambiente doméstico, a mulher e a criança passam a ocupar um espaço de singular importância. Enquanto o homem tinha a incumbência de trabalhar e sustentar a família, a mulher deveria administrar as tarefas da casa e cuidar das crianças. A criança agora era vista como um ser em formação, carente da atenção e do afeto do adulto. Mas, embora o governo absolutista ignorasse, existia obviamente uma grande diferença no trato da criança entre ricos e pobres, entre burgueses e proletários. O filho do proletário era, em muitos casos, abandonado pelos pais e vivia à mercê da ação de instituições filantrópicas.

A família burguesa, organizada sob o manto da privacidade, precisará de uma instituição que, a seu gosto, recupere o elo perdido entre a criança e a sociedade. A escola cumpre exatamente esse papel. Desse modo, a frequência às aulas passa a ser maciçamente

estimulada. No caso da criança burguesa, tratava-se de abrir-lhe uma janela para o mundo com a finalidade de prepará-la para as futuras atividades de comando. A criança proletária, pelo contrário, deveria ser enclausurada (pois, não raro, vivia nas ruas) para receber uma educação que garantisse mão-de-obra qualificada no futuro. Decorre disso a universalização da escola.

Ocupando um papel de altíssimo destaque na sociedade, a escola será responsável pela alfabetização da criança. Depois de aprender a decifrar o som e as imagens, ao entrar para a escola a criança deveria aprender a dominar o código escrito. Para cumprir essa tarefa, a escola reivindica textos “adequados” para a criança e que cumpram, exclusivamente, uma função didática. É neste contexto burguês e industrial que surge então a literatura infantil, cujo caráter artístico foi completamente ignorado por questões de ordem pragmática.

Dentro deste panorama é que emerge a literatura infantil, contribuindo para a preparação da elite cultural, através da reutilização do material literário oriundo de duas fontes distintas e contrapostas: a adaptação dos clássicos e dos contos de fadas de proveniência folclórica. (ZILBERMAN, 1987, p.44)

Entre os diversos tipos de clássicos reutilizados, as fábulas, em consequência de seu tom moralizante, ocuparão um importante papel nesse momento embrionário da literatura infantil. Essa literatura, como sabemos, nasce como instrumento de uma ação vertical: um adulto “onisciente e onipotente” pretende transmitir ensinamentos para uma criança supostamente frágil e passiva. Em casa ou na escola, o adulto é representado pelos pais ou pelos professores. Mas é na escola que a literatura infantil encontrará o seu porto seguro. Se a escola precisa de textos, a literatura infantil, por sua vez, precisa de um público consumidor que garanta sua circulação e existência. Há, portanto, nesse sentido, uma dependência recíproca entre literatura infantil e escola.

A fábula, por sua brevidade e simplicidade de linguagem como queriam os clássicos, foi largamente usada pela escola. Além disso, o inculcamento de valores relacionados à

ideologia burguesa fazia parte do seu projeto de ensino. Para o projeto da escola, a fábula então era duplamente útil: era breve e tinha moral. Bem, por isso, em todo o século XVIII, a fábula passou a ser conteúdo obrigatório nas escolas primárias. Era utilizada em exercícios de memória e de educação moral.

Entretanto, a idéia de que a criança requer atenção especial, sendo a fábula um tipo de literatura apropriada para a sua educação, não é uma exclusividade do Século das Luzes. Os antigos já se preocupavam com a educação das crianças. Salomão, por exemplo, expoente da sabedoria hebraica, considerado um dos homens mais sábios da terra, por volta de 950-700 a.C. já defendia a idéia de uma educação que respeitasse a individualidade da criança. Em seu livro *Provérbios* 22.6, Salomão adverte: “Ensina a criança no caminho em que deve andar, e ainda quando for velho não se desviará dele” (BÍBLIA, 1994).

É certo que Esopo ou Fedro não tiveram uma intenção declarada no endereçamento de suas fábulas ao público infantil. Mas Platão, filósofo grego, que vivera por volta de 429-347 a.C., nos diálogos de sua *República*, faz, talvez, uma das primeiras declarações a respeito da utilidade das fábulas na educação dos infantes. Platão, via discurso de Sócrates, atribui à fábula o peso de um “cálcio moral” que deveria ser ministrado às crianças o quanto antes possível.

SÓCRATES – Pois então não entendes que nossas primeiras falas às crianças são fábulas? São falas, em geral, cheias de mentiras mas também encerram verdades. Com elas distraímos as crianças antes de levá-las ao ginásio.

[...]

SÓCRATES – Importa-nos, pois, segundo penso, velar sobre os que compõem fábulas, discernindo as boas das más, para rejeitar estas e acolher aquelas. Ordenaremos às mães e às amas que refiram às crianças fábulas escolhidas e que empreguem mais zelo em lhes formar a alma que em formar o corpo. (PLATÃO, s.d., p.86-7)

Vemos, portanto, que Platão já atribuía um valor estritamente didático à fábula. Segundo ele, era preciso atentar para a existência de “fábulas vãs [como as de Hesíodo e

Homero], sem outro escopo que o de divertir os homens em todos os tempos” (PLATÃO, [196?], p.87). Partindo de um princípio autoritário, considerava a fábula apenas como veículo de transmissão de ensinamentos pré-ginasiais, e não como uma literatura capaz de divertir. E acentua: “nenhuma criança é apta para discernir alegorias; [...] Eis porque me parece da máxima importância que as primeiras fábulas ouvidas pelas crianças sejam de molde a conduzi-las à virtude” (PLATÃO, [196?], p.89).

Mesmo rejeitando as fábulas de Homero e Hesíodo, Platão defende a presença de um fabulista na República. Nesse caso, o modelo eleito seria o das fábulas de Esopo. Estas, sim, seriam adequadas às crianças. Fato semelhante acontece com Fedro em Roma. Embora tenha escrito suas fábulas com objetivos satíricos, elas acabaram por ser relacionadas às crianças. Esse seria um dos motivos pelos quais as suas fábulas teriam passado quase despercebidas de seus contemporâneos.

Sêneca dizia que a fábula era um “exercício estranho às imaginações romanas”, e Quintiliano a classificava como conto infantil ou, em geral, era considerada um texto próprio para ser usado nas atividades escolares ou para enfeitar um discurso. (ENCICLOPEDIA, 1924, p.39, tradução nossa)¹³

Na sabedoria indiana também há registros antigos de atribuição de um valor educativo às fábulas. Exemplo disso é o *Pañcatantra*, cuja versão escrita é do século VIII, que era composto por lendas, apólogos e, principalmente, fábulas compiladas com objetivo de contribuir para a educação dos filhos do rei. Segundo Leonardo Arroyo (1990, p.28), o *Pañcatantra* era um “livro original, em que já se nota a pedagogia intimamente ligada à literatura infantil, ou simplesmente lúdica a transparecer um instrumento de educação”.

¹³ No desenvolvimento de nosso trabalho, fizemos algumas citações de obras, cujo original é escrito em espanhol. Para facilitar a leitura, fizemos uma tradução das citações e inserimos os textos originais em nota de rodapé, como ocorre a seguir: “Sêneca decía de ella que era um ‘trabajo extraño á las imaginaciones romanas’, y Quintiliano las ponía al mismo nível que los cuentos infantiles y todo lo más las consideraba propias para servir de texto á las paráfrasis escolares ó de adorno de um discurso.”

Durante os anos posteriores, na Antiguidade ou Idade Média, podemos encontrar ainda indicações esparsas relacionadas à apropriação de fábulas na educação de crianças. Porém, essas indicações são, na maioria dos casos, frutos de iniciativas isoladas de homens considerados sábios ou de pessoas comprometidas com a educação de príncipes ou filhos da nobreza.

Carmen Bravo-Villasante indaga sobre a licitude de chamar de literatura infantil às histórias, lições de moral e comportamento, de educação, de que já encontramos exemplos numerosos na Antiguidade e na Idade Média. Considera que sim e não, pois “não há dúvida que os escritores pensavam na criança quando escreveram, mas também é certo que pensavam no adulto”. (ARROYO, 1990, p.27, tradução nossa da parte registrada entre aspas)¹⁴

Não havia, portanto, uma exclusividade no que se refere à publicação de textos para crianças. O que ocorria (e quando ocorria) era, quase sempre, o aproveitamento da literatura para adultos, e neste caso a fábula era um dos tipos preferidos porque, ao ser desconsiderada como literatura propriamente dita, preenchia interesses alheios, voltados apenas para o seu perfil didático. Esse estado de coisas perdurará por muitos anos, ocorrendo, não raramente, até depois do surgimento oficial da literatura infantil.

É interessante destacar que, na Idade Média, ocorre um verdadeiro retrocesso no que diz respeito às especulações relacionadas às necessidades da criança. Como já vimos anteriormente, diferentemente da antiga, a civilização medieval promove um verdadeiro nivelamento entre crianças e adultos. Assim, de maneira geral, não havia preocupações em se reservar textos variados ou fábulas para o público infantil. Como vimos na história da fábula, na Idade Média há uma popularização do gênero, mas os objetivos eram outros, como enriquecer a cultura local ou satirizar a sociedade.

¹⁴ “por una parte es indudable que los autores pensaban en el niño cuando los escribieron, pero también es cierto que pensaban en el adulto”.

A civilização medieval havia esquecido a *paideia*¹⁵ dos antigos, e ainda ignorava a educação dos modernos. Este é o fato essencial: ela não tinha idéia da educação. [...] As classes de idade do neolítico, a *paideia* helenística, pressupunham uma diferença e uma passagem entre o mundo das crianças e o dos adultos, uma passagem que era realizada por meio da iniciação ou de uma educação. A civilização medieval não percebeu essa diferença, e portanto, não possuiu essa noção de passagem. (ARIÈS, 1981, 276)

Entretanto, a despeito do desinteresse medieval reinante, alguns escritores, imitando os antigos, escreveram fabulários que, excepcionalmente, poderiam ser usados na educação das crianças. Entre 1253 e 1315, o pensador espanhol Raimundo Lúlio, inspirando-se em textos orientais, escreveu *Libre des lês Besties*, uma obra que deveria ser utilizada com finalidades pedagógicas.

O *Hipatodexa*, fabulário originário da Índia antiga, também fora utilizado na aplicação pedagógica. Grafada em um dos seus primeiros manuscritos, datado de 1373, encontra-se a seguinte recomendação: “Porque o ornato impresso em um vaso novo de barro não se pode apagar, por isso ensina-se neste livro a moral aos meninos pelo disfarce do conto” (apud MEIRELES, 1984, 56).

Uma outra obra que, segundo Cecília Meireles, desempenhou papel semelhante ao do *Hipatodexa* na Idade Média foi *El libro del Conde o Libro de los Ejemplos Del Conde Lucanor y de Patronio*, escrito por Dom Juan Manuel entre 1282 e 1349. Dom Juan, sobrinho de Alfonso X, o Sábio, tinha objetivos salvacionistas e educativos que deveriam ser atingidos por meio de contos morais. Embora seus textos não fossem destinados às crianças, devemos considerar que “no tempo de D. Juan Manuel, não se chegara a discernir entre homem grande e pequeno; essa sutileza aparece muito mais tarde” (MEIRELES, 1984, p.60).

¹⁵ A palavra *paideia* é um termo grego relacionado à educação nos moldes em que defendia Platão. Luiz Otávio de O. Amaral, no artigo “Paideia - A educação para a virtude, um projeto urgente para o Brasil”, publicado no periódico virtual *Âmbito Jurídico* de agosto de 2001, dá-nos a seguinte definição para a referida palavra: “Estruturação da vida individual, assente em princípios de virtude absoluta, cultivo da perfeição humana”.

Na época do Renascimento, um período de transição entre as Idades Média e Moderna fixado entre os séculos XV e XVI, com a invenção da imprensa, muitas obras clássicas começaram a ser reeditadas, e entre elas estão os livros de fábulas antigas. No entanto, continuaram a ser escritos e editados sem distinção alguma que lembrasse o leitor infantil. Eram dirigidos tanto a adultos como a crianças. Vejamos o que diz Leonardo Arroyo:

E é na Espanha que vamos encontrar talvez a primeira impressão das fábulas de Esopo, quando o impressor alemão Juan Hurus, em Zaragoza, em 1489, rodou o *Isopete Historiado*, livro mandado traduzir pelo infante Don Henrique de Aragon – fábulas aliás que até então se conheciam através de versões orais. Este livro dirigia-se tanto a adultos como a crianças e trazia um pormenor muito curioso: era todo ilustrado com gravuras de madeira. A tradução de *Calila e Dimna* também foi impressa em Zaragoza no ano de 1493, com título de *Ejemplário Contra los Engaños y Peligros Del Mundo*. (1990, p.28)

Como já vimos anteriormente, os sinais de uma mudança definitiva na produção de textos para crianças começam a surgir somente no século XVII. E esses sinais estão diretamente relacionados ao contexto histórico e social já referido anteriormente. Os indícios de transformação na produção de literatura são muitos e, como um dos resultados da invenção da imprensa, acontece uma notável ampliação do público leitor e consumidor de literatura. Isso seria a efetivação de um sistema literário, como defende Candido, quando pode contar-se com uma rede de comunicação formada por escritores, obras e público. Até então, havia um certo número de escritores e obras, mas o público era exíguo. Havendo um público constituído, começa-se a pensar em sua especificidade. Daí a necessidade de se produzir obras destinadas a mulheres e crianças, por exemplo. Vale lembrar, inclusive, que a burguesia reservará, no século XVIII, uma posição de destaque à mulher e à criança. O reconhecimento da existência social e humana desta última determinará o nascimento de vários ramos da ciência voltados para a exploração dessa faixa etária. Enquadram-se nesse caso a pediatria, a pedagogia, a psicologia infantil e a psicanálise. Há, portanto, uma verdadeira obsessão “pelos problemas físicos, morais e sexuais da infância” (ARIÈS, 1981, p.276). Como não poderia

deixar de ser, surge também uma arte destinada à criança: a literatura infantil. É certo que ela só alcança o status de arte muito depois, mas ao adaptar e utilizar clássicos como as fábulas de Esopo e Fedro, a pedagogia serviu-lhe de berço.

O século XVII, portanto, é marcado por fortes indícios que apontam o fim do feudalismo e os advenços da industrialização e da burguesia. Nesse contexto, o surgimento do grande fabulista La Fontaine é sintomático. Quando escreve suas fábulas, La Fontaine, assim como os demais fabulistas do passado, não pretende endereçá-las exclusivamente ao público infantil, mas não o descarta de todo.

Admirador dos antigos, La Fontaine fica numa posição delicada diante da “Querela dos Antigos e dos Modernos”¹⁶. Sua forma de resolver a situação foi continuar prestigiando os antigos, sem deixar de reconhecer o valor dos modernos. E é com esse espírito que La Fontaine reescreve as fábulas de Esopo. Mantém a simplicidade dos clássicos, mas investe na narrativa e na arte do verso. Talvez por uma questão de aceitabilidade dos textos, não escreve diretamente para crianças, uma vez que, embora já existisse no século XVII um florescimento do sentimento de infância, as instituições escolares ainda eram completamente insignificantes. Havia, ainda, uma “persistência da atitude medieval de indiferença à idade” (ARIÈS, 1981, p.190), sem contar que, entre os escritores, isso de escrever para crianças era visto com um certo desprezo. Como escape, o notável talento de La Fontaine na escritura de fábulas podia ser explicado como resultado de uma admiração incondicional pelos antigos ou, como queriam os modernos, da necessidade de produção de uma literatura moral.

¹⁶ A “Querela dos Antigos e Modernos” surge a partir do questionamento dos valores artísticos do Humanismo e do Renascimento. Um dos principais alvos da reação era a supremacia dos Antigos, dos clássicos da Antiguidade greco-latina. Os Antigos estavam em contraposição aos modernos. Entretanto, a expressão “Modernos” não estava relacionada à contemporaneidade, mas à valorização do folclore local (francês) e das novas literaturas surgidas na Idade Média. Além disso, se para os Antigos o prazer estético era o supremo fim da arte, os Modernos defendiam a necessidade de uma arte que fosse veículo de princípios morais. A “Querela” é deflagrada oficialmente em 27 de janeiro de 1687, quando Charles Perrault lê (ou solicita que alguém leia), em sessão extraordinária na Academia Francesa, o poema de sua autoria “O Século de Luís, o Grande”.

Mas o século XVII era mesmo um período de transições. Ao lado de resistências aqui e ali, havia o crescimento, segundo Philippe Ariès, de dois sentimentos: o de família e o de infância. A família moderna, reduzida a pai, mãe e filhos, como já abordamos anteriormente, estando isolada do intenso convívio social, passa a dedicar mais tempo e atenção à criança. Isso não quer dizer que a civilização medieval a negligenciasse totalmente.

O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. (ARIÈS, 1981, p.157)

É por essa consciência da particularidade infantil que se começa a prestar atenção a questões de idade. Quando La Fontaine dedica sua fábulas ao Delfim, o filho do monarca, que tinha menos de 7 anos, diz:

Estais numa idade em que também aos príncipes se permitem distrações; mas ao mesmo tempo deveis conceder alguns dos vossos instantes a sérias reflexões. Tudo isso se depara nas fábulas de Esopo. A aparência será pueril, convenho, mas a puerilidade costuma servir de manto a importantíssimas verdades. (LA FONTAINE, [1971?], p.13.)

Como já vimos, essa prática de se usar fábulas para instruir os filhos da nobreza não era invenção de La Fontaine. O *Pañcatantra* já fora criado com essa finalidade. Praticamente contemporâneo de La Fontaine, Fénelon, também, escreve a obra *Fábulas*, que deveria ser utilizada, principalmente, em sua tarefa de educar o Duque de Bourgogne, o neto de Luís XIV. Entretanto, vislumbrando uma tendência clara de seu tempo, La Fontaine estende o benefício a todas as crianças indistintamente:

[...] essas fábulas são um quadro onde cada um de nós se encontra descrito. O que elas nos representam confirmam as pessoas de idade avançada nos conhecimentos que o uso lhes deu, e ensina às crianças o que convém que elas saibam. Como estas últimas são recém-vindas ao mundo, não conhecem ainda os habitantes; nem conhecem a si mesmas. Não devemos deixá-las nessa ignorância, por menor que seja: é mister ensinar o que é um leão, uma raposa, e outros ainda, e porque muitas vezes um homem é comparado a essa raposa, a esse leão. É sobre isso que as fábulas operam: as primeiras noções destas coisas delas provêm. (LA FONTAINE, [1971?], p.23-4.)

La Fontaine, portanto, já tinha clara a noção de educação que seria uma das marcas do século XVIII, quando a fábula seria utilizada em escolas com fins pedagógicos. Para legitimar a sua iniciativa, ele recorre, mais uma vez, aos antigos. Ao fazer uma verdadeira apologia da fábula, justifica-a por meio de uma alusão a Platão:

Foi por tais razões que Platão, tendo banido Homero de sua República, deu a Esopo um lugar bem iminente. Deseja ele que as crianças suguem estas fábulas com o leite; recomenda às amas ensiná-las: porque é conveniente acostumar-se desde o início à sabedoria e à virtude. (LA FONTAINE, [1971?], p.24.)

Entretanto, diferentemente de Platão, La Fontaine admitia que a fábula, além de ensinar, podia ser instrumento de diversão. Ela teria então uma dupla função: ensinar e distrair. Em certas situações, ela poderia servir apenas de distração. Em uma de suas dedicatórias ao Monsenhor, o Delfim, demonstrando, quem sabe, uma falsa modéstia, La Fontaine afirma: “Eu, que pretendo distrair-te apenas,/ em versos pintarei menores cenas,/ e, se me não é dado recrear-te,/ ao menos tento, por amor à arte” (LA FONTAINE, [1971?], p.11). É bom frisar que, nesse sentido, La Fontaine estava à frente de seu tempo. Além de considerar o caráter lúdico da fábula, considerava que era preciso levar em conta o gosto da criança. Para provar sua teoria, comenta um fato histórico e depois transforma o mesmo fato em fábula. E questiona: “Pergunto agora qual destes dois exemplos produzirá maior impressão sobre a criança?” (LA FONTAINE, [1971?], p.22).

Como já dissemos, a literatura infantil nasce sob a tutela da escola, que reivindica textos capazes de auxiliar em sua tarefa e que, ao mesmo tempo, transmitam ensinamentos. As discussões a respeito do lúdico e das preferências do receptor infantil acontecerão muito depois (a partir do século XIX) e, de alguma forma, como vimos, elas são antecipadas por La Fontaine.

Sabemos que todo o processo de produção da literatura infantil, salvo raríssimas exceções, só pode ser realizado pelo adulto. Somente a recepção fica por conta da criança. Trata-se, portanto, como afirma Regina Zilberman (1987, p.49), “de um tipo de comunicação assimétrica”. O adulto é “responsável por um circuito que se estende da criação das histórias à edição, distribuição e circulação, culminando com o consumo, controlado sobretudo por pais e professores” (ZILBERMAN, 1984, p.18). Até mesmo os lucros derivados desse comércio de livros são monopolizados pelo adulto. Em vista dessa unilateralidade, a literatura infantil se reveste, desde o início, de um caráter autoritário, que é agravado pelas exigências de uma nova sociedade, a burguesa, que precisa formar os seus cidadãos. O indivíduo agora é fruto de sua formação, e não da herança de nomes e patrimônios. A escola surge então com este fim: formar indivíduos de acordo com a ideologia burguesa. Para isso usa a literatura infantil e, em especial, as fábulas como veículo de doutrinação.

Para fugir ao autoritarismo do adulto e, em parte, dos interesses relativos à sociedade que a origina, a literatura infantil precisa inclinar-se em direção ao seu receptor, conservando, ao mesmo tempo, a esteticidade do texto. O texto literário infantil deve ser original, fugindo a clichês e lugares-comuns, sendo, por isso, capaz de provocar um estranhamento que culminará na ampliação do horizonte expectativas do leitor. É a organização do texto e sua linguagem narrativa que acabam “por organizar a percepção infantil do mundo, o que é negado à criança tanto pela escola como pela família” (ZILBERMAN, 1984, p.22). A leitura da literatura infantil, além de atuar na percepção do mundo, atua também na percepção que a criança tem de si mesma, uma vez que ela atinge o seu íntimo e a sua privacidade. E essas áreas profundas da personalidade da criança são desconhecidas tanto pela família como pela escola. No que diz respeito ao caráter estético da literatura infantil, cumpre salientar que “a qualidade de ordem literária não somente é uma necessidade intrínseca, enquanto auto-afirmação do

gênero, como também a condição de enfraquecimento da inclinação pedagógica” (ZILBERMAN, 1984, p.23).

Uma vez que, no caso da literatura infantil, os pólos da comunicação literária não podem ser invertidos, é necessário que o emissor-adulto faça uso da adaptação como forma de amenizar a distância existente entre ele e o receptor-criança. Essa relativização da distância, não pode significar farsa ou, no dizer de Zilberman, impostura e simploriedade. A adaptação, nesse caso, acontece no plano estrutural dos textos, abrangendo forma, assunto, estilo e meios. Quanto a estes últimos, é bom salientar que a aparência do livro ganha especial relevo. A adaptação, no entanto, não resolve por completo o problema da unilateralidade, continuando a ser a produção da literatura infantil uma tarefa de adultos. Assim, é preciso levar em conta, sobretudo, o gosto da criança. A leitura do texto precisa ter a mesma leveza de uma atividade lúdica. Dessa forma, considerando as referidas singularidades da literatura infantil, afirmamos, novamente com Regina Zilberman, que “somente uma centralização no destinatário criança, quando da compreensão da natureza do sujeito da recepção e de sua relação com a literatura ou quando do exame dos textos, legitima uma abordagem da literatura infantil” (ZILBERMAN, 1984, p.23).

Mas a literatura infantil, em sua gênese, não tinha *status* de arte. Como já frisamos mais de uma vez, ela era usada, principalmente, como fonte de informações moralizantes ou pretexto para o ensinamento de conteúdos. O sistema de comunicação era absolutamente vertical: do adulto para a criança, com ênfase no ponto de vista do adulto. As fábulas eram valorizadas em função de sua utilidade nessa comunicação vertical. Dessa forma, a alusão ao caráter lúdico da fábula e às impressões do leitor infantil podem configurar-se numa atitude pioneira de La Fontaine no século XVII. Ele antecipa o que deveria ser a literatura infantil mesmo antes do seu nascimento, uma vez que ela surge propriamente somente no século XVIII. Embora suas fábulas não sejam exclusivamente escritas para crianças, é notória a sua

preocupação com a aceitação do público. Ao analisar os artifícios de sua produção, afirma: “Na França, só se considera o que agrada: é a grande regra e, por assim dizer a única” (LA FONTAINE, [1971?], p.24). E diz mais: “Quanto à execução, julgá-la-á o público” (LA FONTAINE, [1971?], p.20). É possível que quanto a esse julgamento do público, La Fontaine considerasse, mesmo que inconscientemente, o julgamento do público infantil que começava a crescer. Embora suas fábulas não fossem tão apropriadas às criancinhas, possuindo, talvez, uma linguagem muito severa, como afirma Ariès (1981), dado o aumento gradativo e a variedade crescente do público leitor, havia a possibilidade de que alguma criança tivesse acesso às suas fábulas sem a interferência do adulto.

É interessante frisar que, no século XVII, como já recomendara Platão, as fábulas de La Fontaine eram contadas às crianças antes mesmo de seu ingresso na escola. O trecho citado por Philippe Ariès, extraído da peça *Le malade imaginaire* de Molière, um contemporâneo de La Fontaine, traz um exemplo dessa prática. Trata-se de uma conversa entre a personagem Argan e sua filha Louison, ainda muito pequena: “Olha para mim, sim? – Que é, papai? – Aqui. – O quê? – Não tens nada a me dizer? – Se quiserdes eu vos contarei, para distrair-vos, a história da Pele de Asno, ou então a fábula do Corvo e da Raposa, que aprendi há pouco tempo” (MOLIÈRE apud ARIÈS, 1981, p.158).

A partir do século XVIII, com o reconhecimento oficial da infância, somado à tendência de universalização da escola, há uma verdadeira explosão da produção de textos declaradamente escritos para crianças. O exemplo de La Fontaine, como ele mesmo profetiza, será seguido por muitos: “É possível que o meu trabalho faça surgir em outros o desejo de levar a tarefa mais longe, já que esta matéria está longe de ser esgotada [...]” (LA FONTAINE, [1971?], p.19). De fato, como ressaltamos no percurso histórico da fábula, surge um grande número de imitadores brilhantes de La Fontaine. Na França, Jean-Pierre Claris de Florian será seu seguidor declarado, na Espanha, despontam Félix María Samaniego e Tomás

de Iriarte e, na Inglaterra, destaca-se John Gay. Esses escritores, na grande maioria das vezes, não direcionaram seus textos, claramente ou exclusivamente, ao público infantil. A escritura de suas fábulas, em geral, era resultado de uma valorização do estilo clássico. De qualquer forma, a escola as utilizava porque preenchiam os seus interesses e, em consequência disso, cada vez mais, as fábulas passam a ser identificadas com a literatura infantil. Samaniego, que escreveu uma coletânea de 175 fábulas inspiradas nas de La Fontaine, era um dos escritores de maior uso nas escolas. Cumpre lembrar aqui a contribuição de Lessing, crítico literário alemão do século XVIII, que, embora não fosse admirador de La Fontaine, também viu na fábula um grande potencial de estímulo à criatividade da criança. Dessa forma, segundo ele, a fábula deveria ser utilizada no ensino.

Em todo o século XVIII, a educação oferecida pela escola tinha tom moralizante. O objetivo primeiro era a formação do caráter. O advento de uma pedagogia voltada para os interesses da criança acontece somente com o avanço de teorias críticas e educacionais. Um desses casos foi a teoria de Fröebel.¹⁷ Segundo ele, a vida da criança é diferente da vida do adulto, sendo que a aprendizagem deve dar-se por meio do lúdico. Seus ensinamentos promovem uma verdadeira reforma no sistema educacional e levam a um repensar da produção de obras para crianças. Como diz Nazira Salem:

Até o começo do século XIX, as obras infantis apresentam uma feição moral e didática.

Depois que Fröebel apresentou sua reforma educacional, caracterizada por uma acentuação da importância da criança e de seus interesses, a literatura passou a apresentar um caráter recreativo, sem aquela finalidade de dar lições de moral ou instruir, mas procurando tão somente despertar o *interesse da criança*. (1970, p.37, grifo da autora)

A partir dessas novas exigências, cria-se um novo perfil de literatura infantil, caracterizado pela introdução do elemento encantado, do maravilhoso. Em função disso, os

¹⁷ Fröebel (1782-1852) foi um reformador educacional alemão. Fundou, em 1837, o primeiro jardim da infância e defendia uma educação voltada para o tempo presente da criança, e não para o seu futuro.

escritores de contos e de fábulas passaram a fazer um esforço em direção ao preenchimento das referidas exigências. Surgem agora na Europa mais livros de fábulas claramente dirigidos ao público infantil, sendo que, em vários casos, essa intenção já era expressa no próprio título. Caroline Staël, por exemplo, em 1818, lança a obra *Fábulas, histórias e contos para crianças*. O cônego alemão Schmid Jean Christoph, entre os anos 20 e 30 do século XIX, escreve muitos contos morais e fábulas para crianças. Como essas, muitas adaptações livres das fábulas de La Fontaine surgiram e tinham o objetivo, nem sempre alcançado, de aproximar a fábula do espírito e do gosto da criança. Já em meados do século XX, em 1955, o português João de Deus também escreve *Fábulas para a Gente Moça*.

No Brasil, o efeito das mudanças ocorridas na Europa pôde ser notado somente no final dos anos 1800. A sociedade brasileira, nesse período, passa por grandes transformações. Tais mudanças são reflexos tardios dos acontecimentos que ocorreram na Europa dos séculos XVII e XVIII, propiciando o aparecimento da literatura infantil. Fatos como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República marcam o início de um processo de modernização aparente que também culminou no crescimento das cidades. Paralelo ao inchamento das cidades, somado, também, ao grande incentivo à vinda de imigrantes europeus, investiu-se no desenvolvimento das instituições políticas, econômicas e culturais. É nesse contexto que começa a existir uma grande preocupação com a alfabetização das crianças e com a instrução, tendo isso, como consequência, o aumento das escolas, uma vez que as classes intermediárias emergentes queriam fazer frente à alta burguesia e à aristocracia rural. Vale frisar, entretanto, que a preocupação com a instrução não significou uma real democratização do saber. A população marginalizada das periferias, grande parte dela descendente de ex-escravos, foi excluída desse projeto, fazendo com que os alicerces da propalada modernização fossem falsos e parciais.

Como ocorreu na Europa, face ao fortalecimento da escola, alguns intelectuais começam a denunciar a falta de textos adequados para a infância e para uso da escola. Esse é o germe que praticamente determina o nascimento da literatura infantil no Brasil.

O primeiro passo para o suprimento da falta de textos a serem usados no ensino foi o uso dos clássicos europeus traduzidos e adaptados, e entre estes localizam-se as fábulas de La Fontaine. Verificamos, portanto, que a literatura infantil brasileira, assim como a européia, também nasce sob o manto de uma visão pedagógica, sendo que o uso da fábula ocorre, justamente, para preencher os requisitos derivados dessa visão.

É interessante lembrar, entretanto, que as fábulas já estavam presentes no dia-a-dia de alguns brasileiros antes mesmo do período de formação da literatura infantil, que, segundo Zilberman e Lajolo, pode ser fixado entre os anos de 1890 e 1920. Na educação dos filhos dos aristocratas as fábulas quase sempre estavam presentes. É o caso, por exemplo, do então menino Pedro II. Inspirando-se no modelo francês de educação, o mestre Monsieur Boiret, pedagogo oficial, obedecendo também ao “Regulamento do Serviço do Paço”, em meados do século XIX, “narrava a Pedro II apenas fábulas de La Fontaine” (ARROYO, 1990, p.76). Quanto a isso, verificamos, mais uma vez, a utilização de fábulas na educação de príncipes, como já ocorrera na Índia e na França.

Por volta de 1890, aproximadamente, quando a fábula chegou às escolas, muito longe de divertir, era usada, assim como na Europa, para fins didáticos e moralizantes. Exemplo dessa visão são as poucas fábulas de Esopo adaptadas por Olavo Bilac em sua obra *Poesias Infantis*. Responsável pela organização de livros para leitura nas escolas, o Barão de Paranapiacaba também adaptou inúmeras fábulas de La Fontaine para uso escolar. No prefácio afirma:

Nutro a vaidosa pretensão [...] de que a infância achará nessas fábulas que se vão ler algumas principais feições da fisionomia literária do fabulista e aprenderá de cor, sem susto, muitas dessas peças cujo estilo procurei acomodar aos seus meios de compreensão. (PARANAPIACABA, 1886, p. 17 apud ARROYO, 1990, p.171)

A tradução das fábulas por Paranapiacaba, no entanto, foi muito criticada por especialistas literários da época, como Sílvio Romero e José Oiticica. Entre outras coisas, acusavam o Barão de excesso, mau gosto e de falsificação do estilo de La Fontaine. Outros escritores, aqui no Brasil, como já vimos no percurso histórico, escreveram e adaptaram fábulas (infantis ou não) no final do século XIX e início do século XX. Nenhum deles, porém, consegue aproximar a fábula do espírito da criança, por meio de uma organização estética original, como Monteiro Lobato, que, em 1922, lança a obra *Fábulas*. Se alguns críticos requeriam fidelidade no estilo, Monteiro Lobato estava preocupado com a adequação do texto ao público infantil e, ao mesmo tempo, denunciava a má qualidade dos textos existentes. Como podemos constatar, na carta que escreve a Godofredo Rangel em 08/09/1916, as fábulas faziam parte da gênese de um projeto literário que revolucionaria a literatura infantil brasileira, como veremos mais adiante, no último capítulo desta dissertação.

Devido às suas características estruturais, a fábula na literatura infantil quase sempre acentua a assimetria do discurso que abordamos alguns parágrafos atrás. A impressão que se tem é a de que o ponto de vista defendido é sempre o do adulto que pretende passar lições de moral à criança. Ao inserir as fábulas no contexto do Sítio do Picapau Amarelo, um mundo dominado por crianças, Lobato ameniza (e até dissolve) a verticalidade. O narrador pode até ser adulto, mas as crianças do Sítio têm a oportunidade de questionar e expor suas opiniões. Em muitos casos, a focalização do narrador também pode ser solidária à infância. Dessa forma, por meio da identificação do público com as personagens infantis, a distância entre o emissor-adulto e o receptor-criança também é amenizada. A diferença é quase imperceptível porque, em muitos casos, impera a opinião da criança. É ela quem decide até mesmo o momento em que se deve encerrar a sessão de fábulas.

No último capítulo deste trabalho, quando abordaremos mais detidamente as fábulas de Lobato, veremos que, além da inserção das fábulas num mundo infantil, Monteiro Lobato

registra, pós-fábula, a reação dos interlocutores, a maioria deles crianças, e usa, por meio do narrador, uma “solução lingüística adequada” (CANDIDO, 1972, p.808) aos ouvintes ou leitores. Dessa forma, as fábulas de Lobato, longe de cercear a criança, transformam-na em sujeito da ação, contribuindo para a sua emancipação.

As fábulas escritas por Lobato, somadas às outras escritas pelos demais autores, confirmam definitivamente o casamento de fábula e literatura infantil. Com exceção, talvez, da fábula humorística, que apresenta uma maior complexidade, o maravilhoso da fábula e a presença de personagens animais atraem a criança. Essa atração, como explica Jaqueline Held, pode ser derivada de uma predisposição psicológica herdada do inconsciente coletivo:¹⁸

Se o animismo infantil personifica a pedra, a planta, o astro, o objeto inerte fabricado pelo próprio homem, sua predileção [...] é pelo animal: sonho longínquo, sonho ancestral de fundir-se com ele; totens das sociedades ditas primitivas, variantes religiosas ou filosóficas da metempsicose; crenças que impregnam tão profundamente o homem que se encontram muito perto de nós. (HELD, 1980, p.105)

Como veremos no último capítulo, quando Monteiro Lobato resolve escrever suas fábulas, não parte unicamente de uma preocupação pedagógica ou moral. A justificativa de sua decisão reside exatamente na constatação do gosto da criança por esse tipo de história. A fábula poderia até cumprir sua função formativa, como ensina Antonio Candido, mas isto seria uma consequência natural da interação receptor-texto, sem a bitola do emissor ou do adulto intermediador da leitura.

Uma literatura que prima, ao lado da qualidade estética, pelo gosto e pelo ponto de vista da criança, não precisa manifestar preocupações com a pertinência da moral e com a falsidade científica que, no caso da fábula, diz respeito, entre outras coisas, à caracterização dos animais. As preocupações com o pseudocientificismo e com a adequabilidade da moral

¹⁸ Segundo Jung (2000, p.51-83), “o inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal. [...] Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos* [conteúdos que já estiveram na consciência e foram reprimidos], o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. [O arquétipo nunca esteve na consciência e] indica a existência de determinadas formas na psique, que estão

são advindas de um didatismo ultrapassado que via a fábula, não como um alimento das emoções, mas do intelecto. Vejamos o que diz Jesualdo (1978, p.152-3):

Que frutos éticos as fábulas podem proporcionar às crianças quando, no fundo, não passam de dualidades de uma mesma moral, “preceitos que se contradizem”, como pensa Rousseau? [...] as fábulas em que intervenham animais devem, mais do que qualquer outra expressão literária, ser objeto de meditada seleção e amplo estudo, antes de serem postas ao alcance das mãos infantis.

No entanto, contrariando a afirmação anterior, o próprio Jesualdo considera que a criança tem um modo próprio de se relacionar com o mundo e com as coisas. Ela cria a sua própria paisagem, transformando objetos reais em objetos desejáveis, preferindo as coisas que deveriam ser em detrimento daquelas que são.

É assim que as crianças apreciam muitas leituras de tendência moral, as fábulas, em geral, por exemplo. Quase nunca é a “moral” da história que fica em suas almas como experiência de conhecimento, mas tão-só e simplesmente o acontecimento dramático da fábula, os vaivens da astúcia para atacar, ou da esperteza para defender-se e, em muitos casos, até mesmo o doloroso do desenlace. Por outro lado, das leituras morais e, especialmente, das fábulas, a criança não extrai mais do que sua própria experiência lhe revela, experiência que gira em torno de coisas desejáveis [...] e não reais, como se deseja; em torno de um mundo tal como devia ser e que ela o entende e não tal como é e que ela não o entende. (JESUALDO, 1978, p.46-7)

Como já disse antes Monteiro Lobato, a criança filtra todos os entraves da moral ou do interior da fábula, para ficar com a fruição prazerosa da narrativa. Nesse universo maravilhoso da fábula, é natural que objetos, plantas e animais falem e que demonstrem, em alguns casos, um comportamento diferente do descrito pela biologia. Daí o motivo de não haver estranhamento por parte da criança que, de forma mais competente que o adulto, mergulha facilmente no mundo de fantasias da literatura.

Segundo Antonio Candido, a literatura desempenha um papel importantíssimo ou central no preenchimento das necessidades de ficção e fantasia do homem. “E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto” (1972, p.804).

presentes em todo tempo e em todo lugar.[...] O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado”.

Talvez por não reconhecer essa peculiaridade da literatura, o iluminista Rousseau, em sua obra *L'Émile*, condena a leitura da fábula pela criança e a corta do plano de leituras de seu discípulo Emílio. Radicalizando a recomendação de Platão, Rousseau afirma categoricamente que a criança não entende fábulas.

Analisando o posicionamento de Rousseau, Cecília Meireles dá-lhe a resposta:

O certo é que, nessa obra de educação, Rousseau é muito severo com os livros infantis. Até as Fábulas de La Fontaine lhe parecem suspeitas, em sua moral, e difíceis, em seu estilo. Emílio não lerá as Fábulas. Rousseau não acredita que ele as possa entender, quanto mais aproveitar! Tenta prová-lo com a dissecação a que submete “*Le corbeau et le renard*” no Livro Segundo daquela obra. Talvez se possa observar que essa é a dissecação de Rousseau: isto é, de um adulto e de um filósofo; e que Emílio faria a leitura de outro modo... (1984, p.90)

Concordando com Cecília Meireles e lembrando novamente Monteiro Lobato, podemos dizer que, principalmente no caso da criança, a fábula deve ser fruída, e não entendida. E isso não é uma recomendação, mas é o que, de fato, acontece na interação independente entre a criança e o texto.

Depois de constataremos a incorporação definitiva da fábula pela literatura infantil, vemos que, ao longo de sua história, quase sempre houve alguma identificação tênue ou aberta entre esse tipo de texto e a criança. As razões para tal identidade estão situadas, entre outros fatores, como já vimos, na simplicidade e na brevidade do texto e na presença do maravilhoso. No entanto, a ponte de identificação, não raro, era construída pelo adulto, à revelia da criança. Em geral, não se permitia que a criança fruisse por si só o texto, uma vez que as atenções estavam somente voltadas para o caráter instrumental da fábula. O adulto também, por várias vezes, também foi responsável por dificultar o acesso aos textos, a fim de preservar as normas da sociedade em que estava inserido. Desde Platão, atribuiu-se à fábula um valor didático, ora ligado à educação cotidiana da criança, ora ligado à pedagogia. O aspecto didático é, de fato, um elemento distintivo da fábula, mas por ser literatura ela também pode divertir ensinando ou ensinar divertindo. Somente depois do surgimento de uma

literatura infantil propriamente dita, a partir do contexto histórico do século XVIII, somado ao aparecimento de novas teorias, é que se começa a resgatar o valor literário da fábula em consonância com os interesses da criança. Hoje, em virtude do reconhecimento geral da proximidade existente entre esse gênero e o leitor infantil, boa parte dos tratados de literatura infantil dedica algum espaço ou capítulo para discussões a respeito da fábula.

Neste primeiro capítulo de nosso trabalho, tratamos de fazer um retrato relativamente completo da fábula, abordando suas origens incertas, sua história e sua pertinência literária. Destacamos algumas variantes de concepções e, por meio delas, vislumbramos as invariantes. Constatamos, assim, que a fábula é um discurso relativamente complexo e construído em forma de uma narrativa breve, trazendo, explícita ou implicitamente, uma intenção de transmitir lições de sabedoria de vida, acumuladas pelos homens de todos os tempos e lugares. Vale frisar que a permanência do gênero, ao longo de tantos séculos, e a existência de estudos críticos a seu respeito são fundamentais para que, de fato, se reconheça a fábula como um gênero literário. Quanto aos estudos críticos, destacamos aqui, ainda que sucintamente, alguns deles, os quais poderão servir de base para as análises literárias a serem realizadas nos próximos capítulos. Finalmente, abordamos a aproximação entre fábula e literatura infantil e verificamos que, após o surgimento dessa modalidade de literatura, a fábula ganha um novo impulso e passa, gradativamente, a ter um público específico e cativo. Como a literatura infantil era, de início, um projeto pedagógico ligado à burguesia, a fábula foi utilizada como um apêndice de moral e de bons costumes. Quando o valor artístico da literatura infantil é reconhecido, a fábula, também, por sua vez ou, quem sabe, pela primeira vez, mesmo sendo um gênero didático, tem o seu perfil estético valorizado no espaço da arte literária.

2. LA FONTAINE

2.1.O FABULISTA NO REINO DE LUÍS XIV

Atualmente, as fábulas de La Fontaine, mais do que no tempo em que foram produzidas, são consideradas um tipo de literatura apropriada às crianças. Diferentemente das de Esopo e Fedro, suas fábulas possuem maior conteúdo narrativo, o qual é expresso, de forma singular, por meio de uma linguagem poética. Na França, ainda hoje, as crianças são incentivadas a memorizá-las, a fim de que, desde cedo, aprendam a apreciar o refinamento da língua e da literatura.

Como vimos no capítulo anterior, a aproximação entre fábula e literatura infantil tornou-se incontestável através dos tempos, e La Fontaine, de alguma forma, pode ser considerado o precursor desse advento. Henri Clouard (1969, p.142), ao abordar a produção de fábulas por La Fontaine, questiona: “Por que, estando já perto de seus cinquenta anos, resolveu dedicar-se a esse jogo infantil?” (tradução nossa).¹⁹ Vemos que Clouard (1969, p.142) considera a fábula um jogo infantil e ele mesmo responde o seu questionamento anterior: “Sem dúvida alguma, porque esse tipo de jogo era muito apreciado” (tradução nossa).²⁰

La Fontaine, conforme já vimos e veremos, é talvez o maior adaptador de fábulas do ocidente, sendo que sua iniciativa inspirou inúmeros escritores. Monteiro Lobato, o grande nome da literatura infantil brasileira, terá em La Fontaine a sua principal referência na tarefa de renovação das fábulas. Por esse motivo faremos agora, neste capítulo que antecede o

¹⁹ “*Cómo en los umbrales de la cincuentena se metió en ese juego de los niños?*”.

²⁰ “*Sin duda alguna porque ese juego gustaba y se jugaba mucho*”.

estudo das fábulas de Lobato, uma abordagem sobre La Fontaine como fabulista do século XVII, analisando também duas de suas principais fábulas: “*La Cigale et la Fourmi*” e “*Le Loup et l’Agneau*”. Embora já tenhamos destacado sucintamente aspectos de sua biografia no capítulo anterior, é conveniente que relembremos alguns de seus dados biográficos mais importantes, uma vez que, agora, falaremos especificamente do fabulista.

Proveniente de família pequeno-burguesa e que, aos poucos, evoluiu socialmente por meio da ocupação de altos cargos, La Fontaine nasceu em 8 de julho de 1621, na pequena cidade de Château-Thierry, situada nas imediações da Champagne. Era filho de Charles La Fontaine, inspetor de águas e florestas e capitão de caça e de Françoise Pidoux, descendente de família tradicional. Viveu na cidade em que nascera até os 20 anos aproximadamente, e é por essa época que resolve internar-se no Oratório de Reims, imaginando equivocadamente ter vocação religiosa. Herdou, mais tarde, a profissão do pai e, depois de ficar no referido oratório por dezoito meses, casa-se, em 1647, com Marie Héricart, uma jovem adolescente de 15 anos. Marie era filha de um tenente e era uma pessoa culta, pois teve oportunidade de receber excelente formação. Em 1653, nasce o primeiro filho do casal que recebeu o nome de Charles, herdado do avô.

O casamento de Jean de La Fontaine e Marie Héricart manteve-se por vinte e cinco anos, mas a convivência não era, realmente, harmoniosa, porque o amor de Marie não era correspondido. La Fontaine abominava responsabilidades e compromissos. Era defensor e seguidor dos princípios de Epicuro²¹ e, por isso, em 1672, transfere-se, definitivamente, para Paris, abandonando, em Château-Thierry, sua profissão e, principalmente, sua mulher e seu filho.

Além de não gostar de compromissos, La Fontaine era gastador. A renda conseguida por meio do exercício de sua profissão não lhe era suficiente e ele acabou por individuar-se,

perdeu todos os bens e nunca mais recuperou o equilíbrio financeiro. Em 13 de abril de 1695, aos 74 anos, depois de viver, ao seu gosto, uma vida dissoluta e pródiga, mas intensamente dedicada às artes, morre em casa de madame d'Hervat, quando também já havia se reaproximado de sua ex-mulher.

Em Paris, La Fontaine investe, totalmente, em sua real vocação: a das artes literárias. Foi lá, também, que, antes de casar-se, estudou Direito, mas não exerceu a profissão de advogado. É interessante ressaltar que, embora o círculo de amizade com os jovens amantes de literatura e poesia estivesse fixado em Paris, La Fontaine começou a dedicar-se à leitura de clássicos e à produção de poesias ainda quando residia em Château-Thierry. Seu pai era o grande incentivador. Aprendeu latim, italiano (língua obrigatória para as pessoas cultas da época) e teve noções de grego. Um de seus primeiros exercícios de produção literária foi a composição da comédia *Clymène* em 1659. Antes, em 1654, já havia concluído a tradução e adaptação de *O Eunuco* de Terêncio. Escreveu inúmeros contos, epigramas, epístolas, baladas, discursos e até um romance intitulado *Amours de Psyché et Cupidon*. Em tudo o que escrevia, porém, já deixava transparecer sua vocação para a poesia, que fora despertada pela leitura de uma ode de Malherbe.

Para La Fontaine, a oportunidade de livre acesso aos domínios da nobreza parisiense surgiu a partir de seu contato e aliança com o ministro Fouquet. Essa aproximação com o ministro Fouquet foi facilitada pela indicação do influente Jacques Jannart, um tio de sua ex-mulher Marie Héricart. Apreciador das artes, Fouquet contrata La Fontaine como seu poeta e artista predileto, pagando-lhe uma pensão anual de mil francos. Quatro vezes ao ano, ele deveria apresentar publicamente um conjunto de poemas. Em homenagem ao seu protetor, La Fontaine escreve-lhe o longo poema *Adonis*, que é apresentado ao público em 1669. Desde que fora contratado, o poeta era presença obrigatória no palácio Vaux-le-Vicomte, a luxuosa

²¹ Epicuro: filósofo grego (341-270 a.C.). Sua doutrina, o epicurismo, era “caracterizada, na física, pelo atomismo, e na moral, pela identificação do bem soberano com o prazer, o qual, concretamente, há de ser

residência de Fouquet, onde aconteciam os mais belos eventos artísticos, capazes de despertar uma profunda inveja em Luís XIV. La Fontaine, inclusive, celebra em verso e prosa os encantos e maravilhas daquela residência na obra *Songe de Vaux*.

Em toda a sua vida e, especialmente, nos tempos de Fouquet, a produção literária de La Fontaine é ricamente variada na forma e no conteúdo. O seu modelo era o dos clássicos da Antiguidade, e, ao escrever as diversas formas literárias, misturava o cômico e o sério e alternava assuntos corriqueiros com importantes acontecimentos históricos, como, por exemplo, o tratado de paz dos Pirineus, o noivado do rei, entre outros. Divertia-se compondo variações e uma de suas maiores preocupações era preservar sua liberdade poética. “‘Borboleta do Parnaso’, estará sempre experimentando todos os gêneros e adotando todos os tons” (LITERATURA, 1972, p.246).

Mas os áureos tempos de Fouquet, marcados pela promoção de grandes eventos em seu próprio palácio, tiveram pouca duração. Justamente por ter provocado a ira do rei com os grandiosos espetáculos de Vaux, em 5 de setembro de 1661, Fouquet é demitido de sua função, preso e levado a julgamento. Embora perdendo o seu patrocinador, La Fontaine permanece fiel a ele e corajosamente defende-o, sem sucesso, pedindo clemência ao rei em sua *Élegie aux nymphes de Vaux*. Por essa ousadia, La Fontaine pagou o preço de ser vítima da antipatia do rei, chegando, por isso, a ficar exilado em Limousin. Só volta a Paris depois de um ano de exílio. A essa altura, no entanto, já não dependia exclusivamente de Fouquet. Criara em torno de si uma ampla rede de importantes amigos e de admiradores. La Fontaine era distraído e despreocupado, mas era artista perspicaz e excelente pessoa, tanto que recebera o apelido de *Le bonhomme*. Por isso e muito mais, foi protegido e sustentado por inúmeras madames, entre elas: duquesa de Orléans, madame Thianges, *mademoiselle* de Sillery, madame de Montespan e madame de Fontanges. A proteção mais segura e o forte incentivo

para a sua produção poética, no entanto, virão de outras senhoras da alta sociedade, a saber: duquesa de Bouillon, madame de La Sablière e madame d’Hervat. À medida que uma morria, a outra a sucedia, acolhendo La Fontaine em seus aposentos. A duquesa de Bouillon, inclusive, foi quem pagou uma alta multa que ele recebera pelo uso indevido de títulos de nobreza.

O sucesso total e a permanência para a posteridade La Fontaine só alcançará com a produção de fábulas, que ele inicia somente anos depois da prisão de Fouquet. Acredita-se que a duquesa de Bouillon e sua irmã, duquesa de Mazarino, foram responsáveis por dar-lhe a feliz idéia de produzir fábulas. É em 1668 que publica sua primeira coleção de *Fables* e, a partir daí, acerta verdadeiramente o seu caminho como artista da palavra e passa a ser conhecido como fabulista. “Nenhum título lhe é mais adequado do que este, pois sendo elegíaco delicioso, encantador poeta de madrigais, poeta cômico gracioso, novelista agradável e contista excelente, era, sem dúvida alguma, fabulista inimitável” (ENCICLOPEDIA, 1924, p.242, tradução nossa).²²

As fábulas escritas por La Fontaine, na maioria das vezes, não eram criação sua. Seus primeiros textos fabulares, como ele mesmo afirma, eram quase todos adaptados do grego Esopo. Depois vieram textos adaptados de Pilpay e de fabulários medievais. A originalidade reside, assim, na sua forma de expressão, e isso foi o suficiente para que ele caísse ainda mais nas graças da alta sociedade francesa, já que, em boa parte dos casos, os figurões não compreendiam o teor incisivo da mensagem sutilmente transmitida pelas fábulas. Entre 1678 e 1679 lança mais duas coleções de *Fables* e em 1694 lança seu último livro. Ao todo, foram 12 livros de fábulas.

²² “Ninguno le sienta mejor, pues siendo elegíaco delicioso, encantador poeta de madrigales, poeta cômico gracioso, novelista agradable y cuentista excelente, era, sin duda alguna, fabulista inimitable.”

As impressões sobre as fábulas de La Fontaine, na Paris do século XVII, eram as melhores possíveis, sendo que, desde então, a fama do fabulista começou a correr mundo. Em carta escrita ao conde de Bussy, seu primo, madame de Sévigné faz a seguinte declaração:

Peça para que enviem-no imediatamente as Fábulas de La Fontaine; são divinas. A princípio, parece-nos que alguma delas pode ser mais bela que as demais, porém se fizermos um exercício de releitura perceberemos que são todas iguais. É uma maneira de narrar e um estilo aos quais nós não estamos acostumados. (SÉVIGNÉ apud ENCICLOPEDIA, 1924, p.243, tradução nossa)²³

Madame de La Sablière é uma das mais encantadas com o talento do fabulista. Com a ajuda de amigos, conquista, em 1683, a eleição de La Fontaine para a Academia Francesa. A posse na Academia acontece somente no dia 2 de maio de 1684, uma vez que Luís XIV queria pressionar os acadêmicos a eleger também Boileau, um dos seus artistas prediletos.

Depois de haver suplantado o poderoso ministro Fouquet, Luís XIV investe na construção e na melhoria do complexo arquitetônico do Castelo de Versalhes, sua residência oficial. A superintendência das construções ficaria a cargo de Colbert, o sucessor de Fouquet, que deveria, acima de tudo, zelar pelo domínio do poder real. O Castelo de Versalhes deveria ser o mais belo da terra e somente lá deveriam acontecer as melhores festas e espetáculos, de modo que nenhum nobre ousasse ou tivesse possibilidade de fazer melhor. Numa demonstração clara de que invejava Fouquet, Luís XIV ordena que os encantadores artistas que se apresentavam em Vaux marcassem presença agora em seu castelo.²⁴ E é então, a partir dessa determinação, que La Fontaine começa a freqüentar, com certa assiduidade, o palácio de

²³ “Haceos enviar inmediatamente las Fábulas de La Fontaine; son divinas. Al principio cree uno que alguna de ellas sobresale sobre las demás, pero a fuerza de releerlas se las encuentra todas iguales. Es una manera de narrar y un estilo al cual uno no está acostumbrado.”

²⁴ Leyla Perrone-Moisés transforma o episódio que resultou na queda de Fouquet em fábula. Vejamos: “Um jovem Rei Leão foi convidado, por seu ministro Raposa, a um jantar na casa deste último. Quando chegou lá, viu um palácio maravilhoso, com um jardim de sonho, provido de lagos e fontes, grutas e estátuas deslumbrantes, tudo muito mais bonito do que na casa do Rei. A noitada contou ainda com espetáculos apresentados por novos artistas que o monarca nem conhecia. Em vez de sair agradecido, o Rei saiu furioso. Como é que esse ministro ousava viver melhor do que ele? E com que dinheiro, ele que era ministro das Finanças, mantinha tudo isso? O Rei Leão mandou então prender o ministro Raposa, pelo resto de seus dias, confiscou tudo o que era dele e contratou todos os seus artistas para construir e entreterem um palácio maior para ele mesmo. Moral (cínica) da história: come bem quem come quieto” (1995, p.8).

Versalhes. De fato, como comprovam os registros históricos, o desejo de poder e brilho absolutos por parte do rei é rapidamente satisfeito e Luís XIV atinge uma supremacia inimaginável para a época. Era respeitado até fora dos domínios da França.

Embora tenha sido eleito para a Academia Francesa, a vida na corte de Luís XIV não era tão fácil para La Fontaine. Somente com muita astúcia e com o cultivo de grandes amizades é que consegue novamente recuperar alguma simpatia do rei, uma vez que fora defensor de Fouquet, o ex-ministro. Perrone-Moisés descreve, com precisão, a sutileza de suas estratégias de relacionamento:

Ora, La Fontaine era um dos artistas protegidos por Fouquet, e o poeta nunca perdoou o rei. Mas como também aprendeu a lição, [a lição de ser mais discreto e de ser diferente de Fouquet que se expunha muito] tratou de não o demonstrar demasiado. Passou a viver sob a proteção de grandes damas (Madame de La Sablière, Madame d'Hervat) em seus castelos longe da corte, ao mesmo tempo que assegurava, nesta, a simpatia de outras damas poderosas (Madame de Thiange, Madame de Montespan), que acalmavam o Rei quando este se lembrava do impertinente fabulista. (1995, p.8)

Na ocasião de sua posse na Academia Francesa, como era de praxe, La Fontaine lê um discurso previamente elaborado. Charles Perrault, que embora não fosse exatamente seu desafeto, também não era amigo, reprova a sua performance e afirma: “[Leu] bastante mal [...] e com uma rapidez [...] totalmente inadequada a um discurso” (apud LITERATURA, 1972, p.252). Quanto a isso, é interessante ressaltar que, na Academia, todo discurso deveria terminar em incensação ao monarca. Certamente, além do fato de não ser orador, La Fontaine deveria sentir-se constrangido diante da obrigação de render elogios rasgados ao perseguidor de Fouquet, o seu antigo protetor. Ciente do histórico “duvidoso” de La Fontaine, o coordenador da solenidade de posse abade de La Chambre, no momento da recepção do novo acadêmico, resume a tarefa dos homens de letras do Estado por meio da seguinte advertência:

Trabalhar pela glória do príncipe, consagrar todas as vigílias unicamente à sua honra, ter como único objetivo propor a eternidade de seu nome, referir a isso todos os estudos? Eis o que nos distingue de todas as outras pessoas de letras. Eis o que nos coloca acima da inveja. Eis o cúmulo de nossa

alegria. Infelizes de nós se falharmos nisso. (t.I, 1699, p.151 apud APOSTOLIDÈS, 1993, p.27)

No discurso do abade de La Chambre, citado anteriormente, a tríplice presença do advérbio “eis”, que trás em si um forte tom emotivo e imperativo, dá-nos uma idéia de qual deveria ser a tonalidade dos discursos proferidos na Academia. Diante disso, é possível imaginar, tendo em vista os fatos já mencionados, que La Fontaine provavelmente não seguiu rigorosamente as regras da eloquência costumeira do ambiente.

Mas, diferentemente do que ocorre no dia de sua posse na Academia, nem sempre La Fontaine optará por omitir-se diante da obrigação patriótica de render louvores ao rei. Talvez por um senso de sobrevivência, mesmo a contragosto, ele redige esporadicamente alguns elogios a Luís XIV. Quando dedica suas fábulas ao Delfim, entre uma declaração e outra, exclama: “Ó filho de um monarca amado,/ em quem o mundo fita o olhar pasmado,/ e que, vergando as mais soberbas cristas,/ seus anos contará pelas conquistas” (LA FONTAINE, [1971?] p.11). E acrescenta que as fábulas por ele escritas podem conduzir o pequeno príncipe à sabedoria, mas nada são perante o exemplo extraordinário do caráter de seu pai: “Muito esperamos de tal procedimento, mas, para sermos franco, há coisas de que esperamos muito mais: são, Monsenhor, as qualidades que o nosso invencível monarca vos deu com o nascimento, é o exemplo que vos proporciona todos os dias” (LA FONTAINE, [1971?] p.14). Além de encenar uma admiração incondicional pelo pai, La Fontaine humilha-se, também, para completar o ritual, perante o filho: “[...] e só acrescentarei às verdades que vos disse mais esta: a de ser eu, Monsenhor, com respeitoso zelo, vosso humilíssimo, obedientíssimo e fidelíssimo servidor” (LA FONTAINE, [1971?], p.15).

A sociedade européia (e em especial a francesa) no século XVII ainda era uma sociedade de ordens: o clero, a nobreza e o povo (o terceiro estado) “cada qual exercendo uma função útil ao conjunto – um orando por todos, o outro protegendo-os, o terceiro alimentando-os” (APOSTOLIDÈS, 1993, p.9). Entretanto, no terceiro componente da sociedade, havia já

um grupo de pessoas que começavam a enriquecer por meio da acumulação primitiva de capital, dando origem à burguesia. A Revolução Francesa de 1789 representa o auge do fortalecimento da classe burguesa, sendo que, a partir de então, cai por terra o Estado absolutista e a sociedade deixa de ser concebida em ordens para ser concebida em classes. Luís XVI, após muita resistência, é decapitado pelos revolucionários em 1793. Os séculos XVII e XVIII refletem, portanto, um período de transição e de grandes mudanças na política francesa e, por consequência, na política mundial.

No entanto, é exatamente às vésperas das referidas mudanças, quando já existiam fortes indícios de uma transformação social, que a França irá definir-se “como nação através do imaginário do corpo simbólico do rei” (APOSTOLIDÈS, 1993, p.9). E esse rei era ninguém mais e ninguém menos que Luís XIV, que assumira o poder em 1643 para reinar até 1715. Seus ideais de supremacia absoluta eram de tal natureza que, de todas as célebres frases por ele proferidas ou ele atribuídas, a frase *L'État c'est moi* (o Estado sou eu) é a mais lembrada. Uma outra de suas frases esclarece ainda mais o sentido da anterior: “A nação não ganha corpo na França: reside toda na pessoa do rei” (apud APOSTOLIDÈS, 1993, p.15). Nesse sentido, é possível considerar então que o rei era dotado de dois corpos.

O imaginário do duplo corpo do rei, de acordo com Jean-Marie Apostolidès (1993), pode ser entendido da seguinte forma: o rei possui dois corpos – um privado e outro simbólico. Como corpo privado, mesmo sendo o comandante da nação, o rei é um nobre mortal de carne e ossos como os demais. Como corpo simbólico, ele é imortal porque como fênix revive em seus descendentes, e pretende ser divino, revestindo-se, por meio do funcionamento da corte, de onisciência, onipotência e onipresença. Os membros da nação, como declara Apostolidès (1993, p.45), “são os órgãos que levam o olho do rei à outra extremidade da terra”. Vejamos como isso se dá:

Quando um juiz pronuncia uma sentença, é a justiça do rei; quando um autor compõe uma obra, trata-se de um servidor dos prazeres do rei; quando

o carrasco executa, torna-se a mão do rei, e os intendentess que controlam a nobreza da província pretendem ser um simples órgão de registro, o olho do rei. (APOSTOLIDÈS, 1993, p.13-4)

Comentando Guy Coquille, Apostolidès explica que ele aproxima a metáfora biológica do corpo do rei da própria composição da sociedade da época: “o monarca é a cabeça (*caput*, o cabeça no duplo sentido da palavra), o clero forma o cérebro, a nobreza o coração, enquanto o terceiro estado representa o fígado” (APOSTOLIDÈS, 1993, p.15). O terceiro era formado pelo povo e pela burguesia (os novos ricos emergentes das cidades). Mas, na verdade, o povo tinha um papel insignificante naquela composição. Somente os membros mais ricos e privilegiados das três ordens é que eram considerados no espectro estatal.

A estrutura arquitetônica do Castelo de Versalhes era a representação máxima da deificação do rei, a qual já era representada antes nos desfiles alegóricos realizados periodicamente. É em um desses desfiles, no certame de 1661, que Luís XIV consagra-se como o Rei-Sol, uma metáfora que pode ser explicada da seguinte forma: Versalhes era um castelo suntuosíssimo mas, apesar disso, toda a sua beleza dependia da presença e do brilho do rei porque, como sol, era de sua luz que emanava a vida da corte.

Além de todos os ideais extremos de grandeza, Luís XIV desejava ainda transformar-se em mito. Para isso, apresenta-se como herdeiro legítimo dos grandes imperadores da Antiguidade ou do passado, como Augusto, Carlos Magno, Alexandre Magno. Entre estes, a maior identidade ocorre mesmo com a figura do legendário imperador Augusto de Roma. Mas ao apoderar-se da imagem de Augusto, o soberano não quer apenas imitá-lo, e sim revelar a dimensão sócio-histórica de seu reinado. Nessa perspectiva, ele não é Luís e nem Augusto, mas é Luís-Augusto, “uma nova personagem projetada em outra dimensão, que associa o presente ao passado, o mito à história” (APOSTOLIDÈS, 1993 p.62). Dessa forma, a nação francesa então passa a ser entendida, em todos os sentidos, sob o signo da romanidade e da Antiguidade clássica.

Quando a monarquia francesa adquire novo vigor por meio da romanização,

a arte clássica apresenta-se como norma estética e política, imposta pelo Estado a todas as técnicas artísticas consideradas em sua coletividade. Tem por função traduzir em imagens o corpo imaginário do rei, através das referências mitológicas de que se nutre a monarquia. [...] Os intelectuais do Estado só podem dizer o presente repetindo os autores da Antiguidade. (APOSTOLIDÈS, 1993, p.70-1)

Os intelectuais da época de Luís XIV, inclusive, eram um importante grupo de apoio ao poder monárquico e, em geral, viviam agrupados em instituições acadêmicas, controladas pelo Estado. Procediam, na maioria das vezes, das áreas da pintura, da música ou da literatura e tinham a opção de serem livres, vivendo de seus próprios recursos, de receberem o título de pintor ou mordomo do rei ou podiam fazer parte da confraria de artesãos. Entretanto, somente os poetas ou escritores tinham a opção de serem livres, embora fosse pouco provável que conseguissem viver da venda de suas obras.

Os intelectuais e os homens de letras na França do século XVII eram pessoas invejadas porque, apesar da precariedade corrente de sua situação, constituíam um respeitado grupo de pressão. A *Petite Académie*, fundada por Colbert em 1663, era, portanto, um organismo criado com a finalidade de vigiar a atuação desses homens. Ela era, “sobretudo o olho do poder sobre a produção intelectual” (APOSTOLIDÈS, 1993, p.29). No reino de Luís XIV, a importância dos intelectuais era tamanha que, automaticamente, eram elevados à categoria de nobreza, independentemente, de sua ordem de origem.

Sob Luís XIV, ser intelectual torna-se uma situação não somente honrosa como enobrecedora. Diversos pintores, arquitetos, mestres-de-armas, dançarinos, gente de letras passam assim para a segunda das ordens. [...] [Na Academia] perdem a especificidade de aristocrata ou de burguês e ganham o *status* de homem de bem. (APOSTOLIDÈS, 1993, p.35)

Nesse quadro geral dos intelectuais e dos homens de letras da França do século XVII, está inserido o fabulista Jean de La Fontaine. Como já vimos, somente por sua prudência e sabedoria é que consegue fazer parte desse seleto grupo. Embora não tivesse bens pessoais, não precisava reduzir-se a condição de “poeta da corte”, pois era acolhido por seus nobres e

poderosos amigos e, nisso, residia a sua relativa liberdade de produção literária e intelectual. Por outro lado, como admirador dos Antigos, podia inserir-se facilmente na configuração romanizada do Estado absolutista francês. Com suas habilidades ecléticas e um jeito aparentemente distraído, La Fontaine é “o único talvez que soube conservar a sua individualidade gaulesa isenta e maliciosa no meio daquela literatura versalhesca toda sujeita às etiquetas da corte” (CHAGAS, [1971?], p.60).

No entanto, mesmo desfrutando dos privilégios derivados de sua condição de homem de letras, La Fontaine não se deixa deslumbrar a ponto de perder a sua consciência. Por meio de suas fábulas, denunciava disfarçadamente as desigualdades sociais e as arbitrariedades do rei. Descendente de família pequeno-burguesa, como vimos, ele tinha sensibilidade suficiente para ver e sentir as necessidades do povo que, naquele sistema, não tinha vez e nem voz. Como argumenta Apostolidès (1993, p.117), “contra a brutalidade do poder, o povo só pode defender-se pela astúcia, fuga ou revolta. [...] O povo não tem a palavra; está na infância. No sentido etimológico, *infants* é aquele que não fala”. Esta aproximação entre povo e infância faz-nos lembrar também que La Fontaine indica a leitura de suas fábulas para as crianças. Dessa forma, podemos considerar então que La Fontaine deixa transparecer, por meio do espírito de denúncia de seus textos, uma preocupação com aqueles que não têm voz no Estado absolutista francês: o povo e as crianças.

As fábulas de La Fontaine, como diz Nelly Novaes Coelho (1991, p.82), eram “textos cifrados”, cujas personagens constituíam-se como máscaras de certos representantes da nobreza, estando aqui incluído o próprio monarca. Graças a isso, seu autor passava impune perante os olhos do rei. Pinheiro Chagas descreve o quadro:

Na capoeira vê ele passar, de crista vermelha emproada, um galo Luís XIV, seguido por uma galinha branca, que é a La Vallière, e uma galinha pedrez que é a Maintenon. As formigas organizam aos seus pés os cantões da sua Suíça. Rodeiam os cortesãos humildemente o leão que desperta, e recebe ao seu *petit lever* o seu ministro raposa, e o lobo seu superintendente. Ao ver a raposa aconselhar o leão doente a esfolar o lobo e a aquecer o corpo com

sua pele ainda tépida, parece-nos estar vendo Colbert a aconselhar Luís XIV a tirar a pele também ao opulento Fouquet. ([1971?], p.55)

De fato, como constatamos na descrição acima, nas fábulas de La Fontaine, Luís XIV pode estar sendo representado por personagens diferentes. Em certas circunstâncias ele seria o galo, em outras, o leão, e pode até ser o lobo como, por exemplo, em “O lobo e o cordeiro”. Os cortesãos seriam as raposas que hipocritamente bajulam o “Leão-Luís XIV”, a fim de receberem sua aprovação e serem dignos dos inúmeros privilégios.

Pinheiro Chagas, em sua comparação anteriormente citada, lembra a fábula “O leão, o lobo e a raposa”. O conteúdo desta fábula pode ajudar a entender a situação real da sociedade da época. Nesse caso, considerando as inquietações e os problemas sociais existentes no Estado absolutista francês do século XVII, podemos pensar que a constituição da nação, por meio do imaginário do corpo simbólico do rei, não era ideal como se pretendia. Membros da nação, presentes nas três ordens, formavam partes do corpo do rei. Entretanto, havia fortes sinais de descontentamento no clero, na nobreza e na burguesia crescente. Quando esquece de incluir o povo na constituição do Estado, o absolutismo prepara a sua ruína. Comparando a realidade com a ficção fabular, digamos que o leão contrai, fatalmente, um vírus indestrutível que o levará à morte inevitável. Embora fosse imperceptível em determinados momentos, o leão, de fato, estava gravemente doente. Lembrando a metáfora biológica destacada por Apostolidès, podemos dizer que havia sérios problemas no cérebro, no coração e no fígado do leão. Mas enquanto pode, ele luta heroicamente pela vida e, muitas vezes, é vitorioso nessa empreitada.

La Fontaine é, na corte de Luís XIV, uma raposa diferenciada que, embora sendo astuta, não fazia muita questão de ser admirada pelo rei. Fazendo parte do fígado ou do coração do rei, de acordo com a metáfora biológica, La Fontaine diagnostica, sem medo, posto que veladamente, as doenças desses e dos demais órgãos por meio de seus textos e fábulas. Fazia isso, porque não dependia exclusivamente do rei e, quem sabe, almejava viver

em outro tipo de sociedade. O fato de residir fora da corte e ser protegido por nobres influentes garantia-lhe uma relativa liberdade de expressão.

Assim, longe das patadas do Leão, podia escrever coisa como esta: “Defino a corte como um lugar onde as pessoas, tristes, alegres, dispostas a tudo, a tudo indiferentes, são aquilo que agrada ao príncipe ou, se não o podem ser, tratam ao menos de o parecer. Povo camaleão, povo macaco do dono, dir-se-ia que um espírito anima mil corpos. É aí que as pessoas são simples mecanismos”. (PERRONE-MOISÉS, 1995, p.8)

As fábulas eram, portanto, o tipo ideal de expressão para La Fontaine no regime autoritário de Luís XIV. Embora descobrisse isso somente aos 47 anos de idade, ele consegue imortalizar-se como um dos maiores fabulistas de todos os tempos. Iniciando sua produção literária ainda jovem, escreve todos os tipos de textos, mas, como ele mesmo chega a afirmar, as obras muito extensas intimidam-no. Somente depois de integrar-se sorrateiramente nos domínios da nobreza parisiense e cortesã é que descobre a singularidade da fábula. E é nela que La Fontaine consegue colocar em prática toda a sua versatilidade como homem de letras.

Depois de abordarmos alguns dados biográficos do fabulista, destacando ainda aspectos fundamentais do contexto histórico e social em que viveu, veremos a seguir algumas características gerais dos textos fabulares reescritos por La Fontaine.

2.2. CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS FÁBULAS DE LA FONTAINE

Quando observamos de perto alguns aspectos da biografia de La Fontaine, chama-nos a atenção o fato de La Fontaine nunca ter se prendido seriamente a regras. Prezava, acima de tudo, a sua individualidade. Esse cultivo da sua individualidade e da defesa de seu próprio gosto pode ser percebido também em sua produção literária, mais especificamente, na produção de fábulas. “Mesma liberdade, idêntica diversidade na vida e na obra” (LITERATURA, 1972, p.246). Da mesma forma que não se sentia preso a Fouquet, uma vez

que freqüentava a casa de outros nobres e intelectuais, também não produzia exclusivamente de acordo com os princípios dessa ou daquela corrente literária. Inspirava-se, por exemplo, nos Antigos, mas, ao mesmo tempo, valorizava o folclore medieval ou local, como queriam os Modernos.

Optando sempre pela diversidade, as maiores preocupações de La Fontaine na produção literária eram atingir os objetivos relacionados à fruição estética, à crítica social velada e ao gosto do público. Como já frisamos no primeiro capítulo deste trabalho, ao adaptar as fábulas de Fedro e Esopo, colocando-as em verso, La Fontaine justifica a sua iniciativa, mas deixa claro que o sucesso dependerá mesmo do julgamento do público, e isso lhe importava muito. Aliás, essa preocupação com a recepção prazerosa da obra era uma das grandes preocupações de boa parte dos escritores existentes na França do século XVII. Mesmo no período em que os clássicos da Antiguidade eram o grande paradigma, como destacamos anteriormente, a obra neles inspirada deveria ser transformada e aproximada ao contexto histórico, social e político, de modo a satisfazer as expectativas e os interesses. “O saber antigo sofre diversas mutações que o tornam utilizável pelos homens do grande século. É apurado, acomodado ao gosto da época para não chocar as conveniências” (APOSTOLIDÈS, 1993. p.73).

Como disse La Fontaine, cuja afirmação já destacamos no capítulo anterior, na França, a obra só era considerada se agradasse. É evidente que, nesse processo de avaliação da obra por parte do público, os indivíduos marginalizados das três ordens sociais não eram considerados. Na verdade, a obra deveria agradar mesmo ao monarca e às pessoas a ele ligadas. O grande desafio do homem de letras, portanto, era inovar ou escrever uma obra de qualidade sem criar conflitos que comprometessem a sua carreira. Os aprovados nessa maratona certamente entraram para a história e são até hoje admirados. La Fontaine é, de fato, um dos melhores exemplos de resistência naquele contexto. A linguagem poética de suas

fábulas, caracterizada, entre outras coisas, por uma combinação original de fantasia, ritmo, rima e métrica, impedia que as fortes críticas fossem notadas. O aparato artístico dissimulava a intenção satírica. Para Sollers (1995, p.8), “a música de La Fontaine envolve e dissimula o pensamento, que possui por sua vez um ar simples, claro e evidente, embora seja provavelmente um dos mais estranhos e mais livres de todos os tempos”.

A principal característica da fábula clássica antiga era a brevidade da narrativa e o único objetivo era a transmissão da moral. Esforçando-se por parecer modesto, La Fontaine afirma ser incapaz de cultivar a concisão do gênero, pois não tinha o talento de Esopo e Fedro e sua língua materna não o favorecia.

Mas sob essa aparência humilde e discreta consegue dar vazão ao gosto pela mutação e diversidade (“Necessito de coisas novas, mesmo que não existissem no mundo”), à inconstância, à impaciência tão características de seu temperamento. (LITERATURA, 1972, p.248)

De fato, todos reconhecem hoje o talento genial de La Fontaine como escritor e poeta. Ao escrever fábulas, dando mais corpo à narrativa, ele o fez não por falta de talento, mas porque executava uma sábia estratégia que lhe abria caminho para o cumprimento de vários outros objetivos, os quais já destacamos neste mesmo texto: dar vazão a sua vocação literária e poética, divertir o público e denunciar as injustiças de seu tempo. Mesmo que suas denúncias não fossem percebidas pela maior parte dos nobres aristocratas, elas eram um dos poucos canais de demonstração das necessidades do povo, e eram também um sintoma antecipado das mudanças que ocorreriam depois com a Revolução Francesa.

Além de produzir narrativas mais interessantes, imprimindo-lhes mais realidade e detalhes, La Fontaine não tem compromisso fixo com a presença da moral, como ocorre no estilo esopo-fedriano. Às vezes, coloca-a em forma de promítio ou de epimítio, mas, não raro, prefere deixar que ela venha disseminada na própria narrativa. Nesse caso é o leitor quem terá de deduzi-la de acordo com sua capacidade ou sensibilidade. Em seu “Prefácio”, La Fontaine afirma:

Quanto à moralidade, [...], nenhum deles [os Antigos] a dispensou. Se a mim me cabe fazer, é apenas nos caminhos em que ela não pode penetrar com graça e onde é fácil ao leitor supri-la. [...] Acreditei que não fosse crime ir além dos antigos costumes, quando não pudesse pô-los em uso, sem ofendê-los. (LA FONTAINE, [1971?], p.24)

Já vimos antes que a fábula é um gênero prosaico. Mas La Fontaine prefere o verso e justifica que não é ele o primeiro a produzir fábulas em forma de poesia. Salienta que Sócrates, Fedro e Avienos já o fizeram antes e que, mesmo em sua terra, já havia exemplos esparsos dessa iniciativa. Bem ao gosto de Perry, como vimos no primeiro capítulo, para quem a fábula só podia ser literária quando fosse escrita em verso, todas as fábulas de La Fontaine são escritas em forma de poesia. Mas é interessante observar que, diferentemente da regra geral do classicismo, as fábulas de La Fontaine não têm uma métrica rígida. Ele opta pelo verso variado ou irregular (precursor do verso livre), variando a quantidade de sílabas ao sabor dos fatos e, por meio disso, obtém um efeito diferenciado e original. Há quem diga que, em sua poesia, o verso irregular e a presença freqüente do *enjambement* evidenciam marcas da prosa, mas, no caso de La Fontaine, isso pode ser, também, um meio de transportar o desejo de liberdade para a forma da fábula. Ao comentar a crítica de Marc Fumaroli, Sérgio Augusto (1995, p.9) afirma que La Fontaine tornou-se original por “ter ele libertado a poesia da métrica e inventado uma ‘versificação virtuosa’, fluida como ‘uma peça musical’”.

A variação da métrica em suas fábulas surpreende porque, às vezes, parece descabida ou inesperada como, por exemplo, ocorre em “*La Cigale et la Fourmi*”, fábula que analisaremos no próximo tópico. Dos 22 versos dessa fábula, somente um (o segundo) possui três sílabas métricas, todos os demais possuem sete.

O verso estende-se ou abrevia-se, acelera ou retarda o seu ritmo para alcançar o movimento do pensamento ou da ação. [...] Inimigo da eloquência, ele [La Fontaine] nunca alteia a voz. O verso parece desdobrar-se para acompanhar os movimentos mais elevados do pensamento e da alma; e logo uma palavra corriqueira, uma observação nos transporta novamente à terra. Nada mais característico de La Fontaine que essas dissonâncias sutis. (LITERATURA, 1972, p.249-51)

A diversificação é algo tão freqüente em La Fontaine que, até nos casos em que resolve manter esquemas rígidos de métrica e ritmo, essa iniciativa torna-se uma forma de variar. Poderíamos dizer que, na produção de fábulas, em certo sentido, ele transforma aquilo que seria regra, de acordo com o classicismo, em exceção. Dessa forma, as fábulas construídas em esquemas fixos são tão criativas quanto às demais.

As fábulas de ritmo uniforme não são, sob o aspecto da versificação, as menos sábias [...]. Em “*Le rat de ville et le rat des champs*” e “*Le combat des rats et des belletes*” o heptassílabo traduz na perfeição o caminhar furtivo e a debandada dos ratos. Faz maravilhas em “*Le satyre et le passant*”, através das entonações adequadas, da clareza de desenho, do relevo sóbrio e puro. (LITERATURA, 1972, p.249)

Assim como a métrica e o ritmo, a rima também se destaca nas fábulas de La Fontaine, acentuando o gosto musical do poeta. É sabido que “La Fontaine adorava música, deliciava-se com o melancólico dedilhar de um alaúde, e há quem sinta em sua obra uma sutil influência da música camerística do século 17” (AUGUSTO, 1995, p.9).

Ao utilizar os inúmeros recursos possibilitados pela poesia, estando estes somados ao seu talento individual, La Fontaine abre uma nova página na história da fábula. Na alta sociedade parisiense do século XVII, as repercussões eram das mais positivas, assemelhando-se à avaliação de Madame de Sévigné, citada no tópico anterior. Entre os críticos, de um modo geral, a reação também não era (e não é) diferente. Registremos aqui uma das significativas apologias expressas no século XVIII, sendo, por isso, uma das mais antigas:

La Fontaine trouxe para o apólogo a pintura dos costumes e o aproximou do campo da poesia, fazendo de seu livro uma comédia em mais de 100 atos. Seu caráter distintivo é a maravilhosa maneira pela qual conduz o leitor ao lugar da ação, dotando cada uma de suas personagens de um caráter particular, cuja unidade se conserva na variedade de suas fábulas, e, sobretudo, atribui-lhes uma personalidade que não se confunde com qualquer outra. Seu estilo é simples, natural, elegante, gracioso; quando necessário, sublime, e em todas as ocasiões dotado de uma sensibilidade tão comovedora quanto positiva. É indubitavelmente um dos exemplos mais assombrosos que oferecem as literaturas de todos os séculos, porque dificilmente se achará poeta que reúna essa flexibilidade de espírito e de imaginação com que elabora todas as nuances do assunto que desenvolve.

(CHAMFORT, 1774 apud ENCICLOPEDIA, 1924, p.242, tradução nossa)²⁵

Por mais que houvesse unanimidade na aprovação do estilo do fabulista La Fontaine, houve, contudo, alguns críticos que reprovaram suas inovações. Ele mesmo faz alusão a um deles em seu “Prefácio”: “Apenas um dos mestres da nossa eloquência desaprovou o desejo de pô-las em verso: admitiu que o seu principal ornamento é o de não ter nenhum” (LA FONTAINE, [1971?], p.17). O alemão Lessing, fabulista e crítico da fábula do século XVIII, também traça um paralelo entre os estilos esopo-fedriano e lafontainiano, para depois partir em defesa do primeiro estilo. Em 1759, publica a obra *Fabeln* na qual rejeita, com veemência, as modificações introduzidas por La Fontaine que, para ele, soam como se fosse uma “hiperliterarização” ou “perversão do gênero fabulístico” (PORTELLA, 1979, p.35). Em outra de suas publicações afirma:

La Fontaine conhecia os antigos bem demais, a ponto de não poder ignorar o que seus modelos e a natureza exigiam para uma fábula perfeita. Ele sabia que a brevidade era a alma da fábula e confessou que seu mais nobre atavio era não ter atavio de espécie alguma. (LESSING, 1977, v.2, p.53 apud PORTELLA, 1979, p.20)

Entretanto, como acentuam os seus próprios biógrafos, La Fontaine era distraído, mas não além do natural, tanto que em seu “Prefácio”, antevendo possíveis críticas, explicita as razões que o levaram a dar um novo perfil para fábula. Preocupado com a reação do “público”, ele deixa uma resposta pronta aos questionadores virtuais:

[...] eu apenas pediria que [os críticos não fossem tão severos e que acreditassem] que as graças lacedemônias não são tão inimigas das musas francesas, que não se possa muitas vezes fazê-las seguir juntas. [...] considere que sendo tais fábulas conhecidas de todos, eu nada teria feito de mal se as tornasse novas por alguns traços que melhorassem o gosto. É o

²⁵ “La Fontaine ha traído al apólogo la pintura de las costumbres y el apólogo al campo de la poesia, haciendo de su libro una comedia en más de 100 actos. Su carácter distintivo es una maravillosa aptitud para trasladarnos al lugar de la acción, dotar a cada uno de sus personajes de un carácter particular, cuya unidad se conserva en la variedad de sus fábulas, y, sobre todo, para hacerlos vivir con una personalidad que no puede confundirse con otra alguna. Su estilo es sencillo, natural, elegante, gracioso; cuando lo exige la índole del asunto, sublime, y en todas ocasiones dotado de una sensibilidad tan conmovedora como positiva. Es indudablemente uno de los ejemplos más asombrosos que ofrecen las literaturas de todos los siglos, porque difícilmente se hallará poeta que reúna esa flexibilidad de espíritu y de imaginación con que sigue todos los movimientos del asunto que desarrolla.”

que hoje se pede: quer-se a novidade e a graça. Eu não chamo graça o que excita o riso, mas um certo encanto, um ar agradável que se pode dar a todos assuntos até aos mais sérios. (LA FONTAINE, [1971?], p.17-20)

Certo ou errado, isso não vem ao caso, o fato é que as fábulas de La Fontaine, como já vimos, agradaram ao público e fizeram escola. Embora a linguagem fosse refinada, elas eram suaves, agradáveis e fugiam ao aspecto didático e impessoal das fábulas antigas. O cenário criado era bem pessoal, lembrando, às vezes, a paisagem bucólica da terra natal do poeta e, em outras, a rotina da corte parisiense.

Vimos no tópico anterior que La Fontaine definiu-se como fabulista depois de vivenciar a experiência de produzir diversas formas de literatura. No entanto, quando opta pela fábula, ele não deixa de variar os gêneros e acaba fundindo-os em um só “ao qual modestamente chamou de ‘fábula’” (LITERATURA, 1972, p.253). Numa comparação com a área musical, poderíamos afirmar que o poeta procurava entoar a mesma canção nos mais diferentes tons. Cada fábula trazia uma novidade, já que seu maior temor era tornar-se plagiário de si mesmo. Dessa forma, outra de suas estratégias, como já referimos anteriormente, era fazer com que gêneros diferentes fossem adaptados ao gênero fabular:

“L’homme entre deux ages et sés deux maîtresses” poderia ser um conto; *“Contre ceux qui ont le goût difficile”*, uma epístola; *“L’ivrogne et sa femme”*, um epigrama mais extenso. *“L’astrologue qui se laisse tomber dans un puits”* representa longa meditação filosófica; *“Philomèle et Progné”*, pungente elegia; *“La femme noyée”*, obra-prima de malícia e humor negro. [...] *“Le songe d’un habitant du Mongol”* é uma confidência lírica, *“Tircis et Amarante”*, uma pastoral maliciosa, *“Les souris et le chat-huant”*, uma observação naturalista, *“Le paysan du Danube”*, um painel histórico, *“Le lion”*, um ensaio político, *“Le mal marié”*, um conto gaulês *“Le berger et le roi”*, um conto moral, *“Les souhaits”*, um conto de fadas. (LITERATURA, 1972, p.248-51)

É interessante observar que quanto à polêmica questão dos Antigos e Modernos, La Fontaine, como vimos, não se posiciona nem de um lado e nem de outro, porque, na verdade, como destaca Teófilo Braga, ele tem uma “dupla simpatia”. Ele estabelece uma “solidariedade entre a civilização greco-romana e a medieval, por isso é e sempre será o gênio querido da cultura moderna, que se afirma pelo conhecimento da continuidade histórica” (BRAGA,

[1971?], p.89). La Fontaine espelhava-se nos antigos, mas encontra nos modismos populares do folclore francês o efeito peculiar para os seus textos. Isso acontece, certamente, porque “a forma simples do vulgo condiz com os quadros primitivos da concepção mítica da fábula” (BRAGA, [1971?], p.87). Esse processo de mistura do clássico e do popular pode ser notado também na diferenciação das fontes de suas coleções de fábulas, na medida em que vão sendo publicadas. A primeira coleção, que engloba os livros I a VI, foi basicamente inspirada na tradição esópica. A segunda e a terceira, formadas pelos livros VII a XI, contém fábulas um pouco mais extensas, uma vez que, além da esópica, inclui textos de origem indiana, mesclados a narrativas recentes. O último volume, correspondente ao livro XII, é ainda mais variado, contendo textos de origem diversa e principalmente vindos dos *Fabliaux* medievais. Assim, conciliando a erudição do classicismo francês e o legado das tradições medieval e popular, La Fontaine obtinha uma combinação ideal a ponto de conseguir ser original sem ter a menor pretensão de sê-lo: “o que compete ao gênio é a forma, é a síntese filosófica, é a conclusão moral. Tudo enfim que revela o cunho da poderosa individualidade, e que nos descobre o trabalho da sua idealização” (BRAGA, [1971?], p.83).

Mas ao lado das inúmeras alterações realizadas por La Fontaine, existem, em sua obra, fortes lances de fidelidade aos antigos e, por conseguinte, ao classicismo francês. Faz sempre questão de destacar que, grande parte de suas personagens, já eram habitantes primitivos das fábulas de Esopo. Além disso, mantém a mesma simbologia animal presente nas fábulas de seus antecessores. Assim, a raposa representa a astúcia, o leão é o rei, a formiga representa o trabalho, e assim por diante. Como afirma Novaes Coelho, ele repetiu até mesmo os “erros” científicos, permitindo o encontro de cigarra e formiga em uma estação do ano em que a primeira já está morta e a segunda está reclusa em seu *habitat*. Essa atitude rendeu-lhe algumas críticas de naturalistas ou cientistas como Paulo de Rémusat, Fabre e certos pedagogos tradicionalistas. Já discutimos a questão do pseudocientificismo no capítulo

anterior e, segundo Pinheiro Chagas, esses críticos não compreendem o alcance artístico das fábulas de La Fontaine. Henri Clouard, por sua vez, convoca os leitores para que, assim como o poeta, ignorem os pormenores insignificantes: “Mas o que isso importava ao artista! Façamos como ele! Mandemos para o diabo essa ciência invocada tão fora de contexto!” (CLOUARD, 1969, p.143, tradução nossa).²⁶ Também em consonância com o gosto erudito dos poetas da época, a linguagem das fábulas de La Fontaine era altamente polida e refinada, o que valeu do intolerante Ramalho Ortigão o seguinte elogio: “O que para mim constitui o principal encanto da leitura de La Fontaine é a saborosa originalidade da sua língua, tão profundamente estudada, tão sabiamente construída, tão colorida, tão vernácula, de uma tão penetrante e tão fina expressão campestre” (ORTIGÃO, [1971?], p.70).

Unindo biografia e obra e usando um lugar-comum, podemos concluir que o lema principal de La Fontaine era unir o útil ao agradável, variando sempre. Herdeiro da profissão do pai, portador de diploma de advogado e pai de família, ele abandona a tudo e a todos para ser artista e viver a perigosa aventura da corte. Sustentado por poderosos, somente a arte o prende, transformando-se em seu compromisso fixo e sério. Mas é por meio dela e, mais propriamente da fábula, que consegue extravasar, ainda que comedidamente, todo o seu inconformismo diante das injustiças e desigualdades sociais.

Depois deste olhar panorâmico em torno do estilo de reescritura do fabulista La Fontaine, faremos agora nos próximos tópicos uma rápida análise de duas fábulas selecionadas, que poderá funcionar como uma amostragem prática de alguns aspectos aqui apontados. Selecionamos as fábulas “*La Cigale et la Fourmi*” e “*Le Loup et l’Agneau*” pelo fato de estarem entre o grupo das mais célebres e conhecidas fábulas de La Fontaine. Outrossim, o objetivo principal do nosso trabalho é estudar o processo estético de Monteiro Lobato na renovação das fábulas. Dessa forma, essas mesmas fábulas serão, então,

²⁶ “*¡Pero que le importaba al artista! Hagamos como él ¡y al diablo una ciencia invocada tan a despropósito!*”

detalhadamente analisadas em Monteiro Lobato pois, justamente elas, permitem-nos demonstrar, com mais facilidade, o quanto este último autor pode ser conservador e, ao mesmo tempo, contestador revolucionário. Ele toma as fábulas do fabulista francês, mas seu modo de produção é absolutamente novo. Embora existam grandes possibilidades de que as fábulas de La Fontaine agradassem às crianças de seu tempo, elas são integradas à literatura infantil somente depois de sua morte, como já discutimos no capítulo anterior. As de Lobato, por sua vez, já nascem com essa distinção.

Seguem, agora, as análises das referidas fábulas de La Fontaine.

2.3. ANÁLISE LITERÁRIA DAS FÁBULAS “*LA CIGALE ET LA FOURMI*” E “*LE LOUP ET L’AGNEAU*” DE LA FONTAINE

A fábula “*La Cigale et la Fourmi*” [A Cigarra e a Formiga] é, sem dúvida, a mais conhecida de todas as fábulas, e podemos afirmar que, dadas as condições contextuais de produção somadas ao talento individual do autor, La Fontaine é o principal responsável por esse feito.

Em língua portuguesa, uma das traduções mais conhecidas dessa fábula é a de Bocage. Embora não seja esse o texto a ser analisado neste tópico, vejamos a tradução mencionada em sua íntegra:

A CIGARRA E A FORMIGA

Tendo a cigarra em cantigas
Folgado todo o verão,
Achou-se em penúria extrema
Na tormentosa estação.

Não lhe restando migalha
Que trincasse, a tagarela
Foi valer-se da formiga,
Que morava perto dela.

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

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

Responde a outra: “Eu cantava
 Noite e dia, a toda a hora.
 —Oh! Bravo! — torna a formiga —
 Cantavas? Pois dança agora!”
 (LA FONTAINE, 1957, p.25-6)

Sem desconsiderar a importância da tradução de Bocage, faremos, no entanto, a análise do texto original de La Fontaine. Junto a cada citação, seguirá uma tradução literal em português que auxiliará na compreensão da análise. Essa rápida leitura da fábula, bem como da fábula “*Le Loup et L’Agneau*”, servirá também de ponte para o estudo e análise do processo de renovação da fábula por Monteiro Lobato. Vejamos agora o texto original na íntegra, extraído da obra *Fables Choises* de La Fontaine:

LA CIGALE ET LA FOURMI

- 1 *La Cigale, ayant chanté*
- 2 *Tout l’été,*
- 3 *Se trouva fort dépourvue*
- 4 *Quand la bise fut venue :*
- 5 *Pas un seul petit morceau*
- 6 *De mouche ou de vermisseau.*
- 7 *Elle alla crier famine*
- 8 *Chez la Fourmi sa voisine,*
- 9 *La priant de lui prêter*
- 10 *Quelque grain pour subsister*
- 11 *Jusqu’à la saison nouvelle.*
- 12 *“Je vous paierai, lui dit-elle,*
- 13 *Avant l’août, foi d’animal,*
- 14 *Intérêt et principal.”*
- 15 *La Fourmi n’est pas prêteuse:*
- 16 *C’est là son moindre défaut.*
- 17 *“Que faisiez-vous au temps chaud?*
- 18 *Dit-elle à cette emprunteuse.*
- 19 *— Nuit et jour à tout venant*
- 20 *Je chantais, ne vous déplaie.*
- 21 *— Vous chantiez? j’en suis fort aise:*
- 22 *Eh bien! dansez maintenant.”*

(p.31-4)

Segue agora uma tradução literal²⁷ do poema, de verso a verso. Embora seja praticamente impossível a manutenção da fidelidade total na passagem de uma língua para outra, essa tradução poderá ser útil para uma melhor compreensão do texto original:

A CIGARRA E A FORMIGA

- 1 A Cigarra, tendo cantado
- 2 Todo o verão,
- 3 Se encontrou bem desprevinida
- 4 Quando o vento de inverno chegou:
- 5 Não tinha nenhum pedaço
- 6 De mosquito ou de verme.
- 7 Ela foi gritar de fome
- 8 Na casa da Formiga sua vizinha,
- 9 Implorando de lhe emprestar
- 10 Algum grão para subsistir
- 11 Até a próxima estação.
- 12 “Eu vos pagarei, disse-lhe ela,
- 13 Antes de agosto, palavra de animal,
- 14 Juros e capital.”
- 15 A Formiga não gosta de emprestar:
- 16 Este é o seu menor defeito.
- 17 “O que você fazia durante o verão?
- 18 Ela pergunta a esta leviana.
- 19 — Noite e dia a todo momento
- 20 Eu cantava, que isto não vos desagrada.
- 21 — Você cantava? Eu me sinto contente com isso:
- 22 Então, dance agora.”

(Tradução de Leila Sicard)

A fábula em estudo foi escrita inicialmente por Esopo,²⁸ que, segundo o próprio La Fontaine, é uma de suas principais fontes. Em Esopo, a fábula era mais sintética e escrita em prosa, apresentando também uma pequena diferença no título. Em vez de *La Cigale et la Fourmi* [A Cigarra e a Formiga] tem-se “A cigarra e as formigas”. Em La Fontaine, além de não haver o plural das formigas, os nomes das personagens aparecem escritos em letra

²⁷ A tradução literal da fábula “*La Cigale et la Fourmi*” (realizada em 2003 especificamente para este trabalho) é de Leila Sicard, mestranda em Estudos Linguísticos na Université Paris X – Nanterre France.

²⁸ Fábula escrita por Esopo e aqui apresentada em tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti: “A cigarra e as formigas/Era inverno e as formigas estavam secando o trigo molhado, quando uma cigarra faminta pôs-se a pedir-lhes alimento. As formigas, então, lhe disseram: ‘Por que é que, no verão, você também não recolheu alimento?’ E ela: ‘Mas eu não fiquei à toa! Ao contrário, eu cantava doces melodias!’ Então elas lhe disseram,

maiúscula o que já evidencia um tratamento diferente dado às personagens por parte do eu-poemático ou narrador.

A fábula *La Cigale et la Fourmi* de La Fontaine é um poema narrativo composto de vinte e dois versos, sem divisão de estrofes, sendo que a quase totalidade deles é escrita em redondilha maior. Como já destacamos anteriormente, apenas o segundo verso é composto por três sílabas métricas:

1 2 3 4 5 6 7

∩

La-Ci-ga-le, ay-ant-cha-n-té

[A Cigarra, tendo cantado]

1 2 3

Tout- l'été

[Todo o verão].

1 2 3 4 5 6 7

Se-trou-va-fort-dé-pour-vue

[Se encontrou bem desprevinida]

1 2 3 4 5 6 7

Quand-la-bi-se-fut-ve-nue:

[Quando o vento de inverno chegou:]

Além de evidenciar o gosto pela diversificação métrica do poeta, o verso trissílabo, ligado ao anterior por meio do *enjambement*, promove uma continuidade harmônica à musicalidade do heptassílabo inicial, acentuando também a rima emparelhada que será predominante em todo o poema. Vejamos: *chanté/l'été*, *dépourvue/venue*, *morceau/vermisseau*, *famine/voisine*, *prêter/subsister*, *nouvelle/dit-elle*, *d'animal/principal*, *défaut/chaud*, *déplaise/aise*. Por outro lado, o narrador, relativamente discreto, uma vez que não explicita a moral da narrativa, usa termos e artifícios que exprimem a situação delicada da Cigarra, a personagem que ele focaliza primeiro. Assim, o verso *Tout l'été* isolado em três sílabas pode ser uma indicação de que houve, talvez, abuso por parte da personagem. Em vez de cantar todo o verão, ela poderia ter cantado, se pudesse, apenas durante uma parte da

com um sorriso: 'Mas se você flauteava no verão, dance no inverno!'/A fábula mostra que as pessoas não devem descuidar de nenhum afazer, para não se afligirem nem correrem riscos."

estação e, em outra, providenciado alimentos. A rima *dépourvue/venue*, por exemplo, acentua o seu drama.

Há, de fato, em todo o poema uma forte musicalidade. Com exceção do segundo verso, todos os demais são escritos em redondilha maior, um verso melódico formado por sete sílabas métricas. Esse tipo específico de verso também é muito freqüente em quadrinhas ou canções populares e folclóricas. Nesse caso, lembrando a questão dos Antigos e Modernos, quando La Fontaine toma como referência um escritor como Esopo, ele posiciona-se como Antigo, mas, ao usar a redondilha maior, ele prestigia também os Modernos. Nessa fábula, todos os versos possuem um ritmo acentuado. Os esquemas rítmicos 7(3-7) e 7(3-5-7), típicos do verso heptassílabo, são os que mais ocorrem.

1 2 3 4 5 6 7
La- pri- ANT- de- lui-prê- TER E.R. 7(3-7)
 [Implorando de lhe emprestar]

1 2 3 4 5 6 7
Quel- que- GRAIN- pour- sub- sis-TER E.R. 7(3-7)
 [Algum grão para subsistir]

1 2 3 4 5 6 7
Pas- un- SEUL- pe- TIT- mor- CEAU E.R. 7(3-5-7)
 [Não tinha nenhum pedaço]

1 2 3 4 5 6 7
La- Four- MI- n'est- PAS- prê- TEU- se E.R. 7(3-5-7)
 [A Formiga não gosta de emprestar]

Esse refinamento sonoro revela, de certa forma, a despreocupação do narrador com o ensinamento de uma determinada conduta. Nessa fábula de La Fontaine, a moral, que não é explicitada, pode ser deduzida apenas pelo desfecho da história ou por meio do posicionamento tendencioso do narrador, como logo destacaremos.

Ainda quanto ao aspecto gráfico do poema, é interessante observar que, em conformidade com o estilo clássico da época de La Fontaine, todos os versos iniciam-se por letra maiúscula. Com letra maiúscula são traçados também os nomes das duas personagens: “*Cigale*” e “*Fourmi*”. Quanto a isso, poderíamos afirmar, em primeira instância, que as

maiúsculas indicariam uma idealização das personagens. Sabemos, entretanto, que na fábula as personagens animais são atores, que representam seres humanos. Dessa forma, a maiúscula usada de acordo com as regras gramaticais para a grafia de nomes próprios pode funcionar como um recurso gráfico que denota a “humanização” das personagens animais. Ainda que as expressões “*mouche*” [mosquito], “*vermisseau*” [verme], “*foi d’animal*” [palavra de animal] denotem a animalidade das personagens, as maiúsculas estariam revelando indiretamente sua outra face. Transportando o plano da ficção para o plano da realidade histórica, poderíamos dizer que a Formiga é uma burguesa acumuladora de capital e a Cigarra, uma artista desinteressada ou, até mesmo, uma proletária desempregada. Vejamos o que diz Pinheiro Chagas ([1971?], p. 54):

A formiga de La Fontaine é uma burguesa honesta, que lida de verão e de inverno, que cuida de si, do seu marido e dos seus filhos, do arranjo da sua casa, e que recebe na ponta das baionetas aquela cigana da cigarra, aquela cantadeira de estio, aquela artista de vida alegre, que parece não compreender o que a vida tem de sério e de austero, os santos deveres do trabalho e da família. É por isto que, de mão na ilharga, tendo acabado de dar farta esmola às formigas mais pobres, declara à aventureira que não há para ela pequeninos insetos na dispensa.

A filosofia da Formiga (juntar e acumular bens) enquadra-se perfeitamente à política econômica da época de La Fontaine, o mercantilismo, que vigorou na Europa desde metade do século XV até meados do século XVIII. De acordo com Apostolidès (1993) e Cotrim (1995), o mercantilismo (ou colbertismo), na França, consistia no fortalecimento do Estado e da burguesia, por meio do desenvolvimento das indústrias manufatureiras. Nesse período, iniciaram-se as primeiras grandes acumulações de capital. Como sabemos, embora favorecesse a ascensão social do indivíduo por meio da riqueza, esse sistema não extinguiu as injustiças sociais. Dessa forma, no caso da fábula em análise, as personagens não estariam representando pessoas honestas ou desonestas, e sim, integradas ou não integradas ao sistema mercantilista.

Quanto ao léxico, podemos observar que, embora existam construções cultas, como *lui dit-elle* [disse-lhe ela] e *faisiez-vous* [você fazia], a linguagem em geral é simples. O predomínio absoluto de substantivos (*bise* [vento de inverno], *morceau* [pedaço], *mouche* [mosquito], *vermisseau* [verme], *voisine* [vizinha], *grain* [grão], entre outros) e de verbos (*ayant chanté* [tendo cantado], *se trouva* [se encontrou], *la priant* [implorando], *prêter* [emprestar], *subsister* [subsistir], *paierai* [pagarei], entre outros) expressa o caráter narrativo do poema.

Como é comum à grande parte das fábulas, essa possui uma estrutura antitética já evidenciada no título. Tendo como base a caracterização popular dos animais, ao contrário de “A Cigarra e a Formiga”, poderíamos ler “A Ociosa e a Trabalhadeira”. O conflito sugerido pelo título se estabelece na narrativa por meio dos diálogos direto e indireto. Embora o narrador tenha uma presença dominante na narrativa, ele cede a voz às personagens. Diante do pedido de socorro da Cigarra, a Formiga recusa-se, irônica e taxativamente, a ajudá-la. Vejamos o diálogo direto:

*Je vous-paierai, lui dit-elle,
Avant l’août, foi d’animal,
Intérêt et principal.*
[Eu vos pagarei, disse-lhe ela,
Antes de agosto, palavra de animal,
Juros e capital.]

Que faisiez-vous au temps chaud?
[O que você fazia durante o verão?]

— *Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaie.*
[Noite e dia a todo momento
Eu cantava, que isto não vos desagrade.]

— *Vous chantiez? J’en suis fort aise:
Eh bien! dansez maintenant.*
[Você cantava? Eu me sinto contente com isso:
Então, dance agora.]

Como o pedido é feito pela Cigarra, a sua fala ocupa um maior espaço no diálogo, uma vez que ela precisa buscar argumentos capazes de convencer a formiga. A situação da Cigarra

era dramática, porque “*Quand la bise fut venue:/ Pas un seul petit morceau/ De mouche ou de vermisseau.*” [Quando o vento de inverno chegou:/ Não tinha nenhum pedaço/ De mosquito ou de verme.]. Para acentuar esse quadro, o narrador dá-lhe a palavra não somente através do discurso direto, mas também de certa forma, por meio do discurso indireto: “*Elle alla crier famine/ Chez la Fourmi sa voisine,/ La priant de lui prêter/ Quelque grain pour subsister/ Jusqu’à la saison nouvelle.*” [Ela foi gritar de fome/ Na casa da formiga sua vizinha,/ Implorando de lhe emprestar/ Algum grão para subsistir/ Até a próxima estação.]. Verificamos assim que, embora o narrador não se posicione claramente a favor de uma ou outra personagem, mesmo chamando a cigarra de “*dépourvue*” [desprevenida], “*emprunteuse*” [leviana ou “emprestadeira”], o seu modo de narrar manifesta uma certa inclinação em direção às razões da Cigarra. É certo que, na narrativa, o fim dessa personagem parece ser trágico, já que a Formiga não lhe dá o socorro implorado. Entretanto, numa manobra que revela a manifestação da enunciação ou do caráter discursivo da fábula, observamos que o narrador usa fortes expressões, que acabam por enfatizar o estado de desespero da Cigarra, como: “*alla crier famine*” [foi gritar de fome], “*la priant*” [Implorando], “*Quelque grain*” [Algum grão]. Mais adiante, numa irrupção do discurso, como diria Dias Lima, que praticamente revela a sua real inclinação, o narrador declara: “*La Fourmi n’est pas prêteuse:/ C’est là son moindre défaut.*” [A Formiga não gosta de emprestar:/ Este é o seu menor defeito.]. Essa interferência do narrador, em especial, configura-se como uma marca de enunciação, comprovando que a fábula é um enunciado, o resultado de um ato de fala. Observando as poucas falas cedidas à Formiga, é possível perceber que o tom usado pela personagem é ríspido e altamente irônico. A ironia é refletida, principalmente, na fala final: “*Vous chantiez? J’en suis fort aise:/ Eh bien! dansez maintenant.*” [Você cantava? Eu me sinto contente com isso:/ Então, dance agora.]. Assim, é

possível deduzir que, para o narrador, se a Cigarra é descuidada, a Formiga, por sua vez, é egoísta e não tem a aura da tão proclamada bondade.

Observando de perto a construção do diálogo entre as personagens e o discurso do narrador, como fizemos, é fácil notar então que o foco da atenção do narrador é a Cigarra. A observação do esquema da fábula, segundo Portella, também pode confirmar esse dado: Situação-ação/ reação-ação/ reação-resultado. A *situação* (versos 1 a 6), apresentada pelo narrador, revela o momento inicial dos fatos e o estado crítico da cigarra. A primeira *ação* (versos 7 a 14) indica a tomada de decisão da Cigarra em busca de uma solução para seu problema. É exposta por meio dos discursos direto e indireto, sendo que o segundo reitera o primeiro. Após a primeira ação da Cigarra, vem a primeira *reação* da Formiga (versos 15 a 18), e aqui o narrador faz a sua última intervenção. À medida que o conflito começa a acirrar-se, o narrador decide por manter o silêncio e nem sequer narra o resultado ou explicita a moral. Um outro artifício que também sinaliza uma tensão é o aparecimento da rima interpolada justamente a partir do verso que registra a reação da Formiga: *prêteuse/empreteuse*. A nova *ação* da Cigarra está registrada nos versos 19 e 20. Nesses versos, quando a Cigarra explica o que fazia durante o verão, parece demonstrar uma certa humildade e resignação que pode ser percebida na expressão “*ne vous déplaie*” [que isto não vos desagrade]. A dura *reação* da Formiga, depois da última ação da Cigarra, antecipa também o *resultado*, o final da história (versos 21 e 22). Como na estrutura tradicional do conto, a história termina no clímax, o ponto mais alto do conflito. O discurso da Formiga é tão contundente e taxativo que nada mais resta à Cigarra, senão a alternativa de esperar silenciosamente pela morte. Vemos, portanto, que em todo o desenvolvimento da história há um detalhamento das condições de vida da Cigarra, ao passo que a respeito das atividades da Formiga nada é dito. O narrador informa, apenas, que ela “*n’est pas prêteuse*” [não gosta de emprestar]. Por outro lado, o narrador não oferece à Cigarra nenhuma alternativa de solução

para o seu drama. Apesar do seu desespero, mesclado de relativa humildade e sinceridade, deduzimos, pelo final abrupto e inesperado, que o fim da Cigarra é trágico. O narrador se omite e deixa que o leitor ou interlocutor chegue às conclusões que achar convenientes.

Se pensarmos nos dados biográficos de La Fontaine, vistos anteriormente, veremos que ele está mais para Cigarra de que para Formiga. Amante das artes, ele “não trabalhava” e vivia dos favores de seus amigos generosos. Contava suas fábulas aos cortesãos no palácio real ou nas luxuosas casas que freqüentava. Dessa forma, como vimos no parágrafo anterior, o fato de o narrador da fábula “*La Cigale et la Fourmi*” deixar transparecer uma certa inclinação para as razões da Cigarra pode significar uma fusão, constituindo-se a narrativa como um reflexo da própria vida do poeta.

Por outro lado, o triunfo da Formiga simbolizaria o triunfo do capital, já que a burguesia, no século XVII, começava já a ganhar força por meio de suas atividades comerciais que lhe traziam imensos lucros. Assim, diante do pensamento dominante na época, marcado por uma política econômica que incentivava a ampliação da força de trabalho nacional e que tinha como um de seus resultados o acúmulo de riquezas por parte da burguesia, o sacrifício da Cigarra configura-se como um desfecho racional, em conformidade com a estética clássica. Supondo que La Fontaine fosse o próprio narrador, sua situação seria tensa. Ele (narrador) reserva a maior parte do espaço discursivo e narrativo para a Cigarra, não demonstra muita simpatia pela Formiga, mas nada pode fazer pela primeira. Se resolvesse defendê-la abertamente, pareceria a todos que desprezava o enriquecimento pessoal por meio da busca de recursos financeiros e que estava em defesa de seus próprios interesses. Sua única saída seria mesmo manter uma certa sutileza no desenvolvimento da narrativa e a neutralidade no final. Entretanto, vale a pena frisar que, embora seja possível perceber algumas semelhanças entre o escritor (narrador) e a personagem, o narrador da fábula tem, em certo sentido, um olhar distanciado do drama da personagem. Sua focalização vai ao encontro às

expectativas do povo, no contexto histórico do século XVII, que via, sim, a personagem cantora como símbolo de comodismo e vadiagem. Além disso, o sacrifício da Cigarra seria uma forma de manter indiretamente o ensinamento moral como queriam os Modernos.

Sabemos que a fábula é uma narrativa breve caracterizada por um conflito-relâmpago. Na fábula em análise, essa regra se confirma somente em parte, pois o detalhamento do estado de penúria da Cigarra e a reiteração de seu discurso aumentam a extensão da história. Os versos 5, 6, 12, 13, 14 e 18, por exemplo, poderiam ser excluídos sem nenhum prejuízo da essência da narrativa, mas sua ausência prejudicaria a elegância do texto e a demonstração indireta das preferências do narrador. Uma das novidades das fábulas de La Fontaine é, justamente, a narrativa mais rica em detalhes, estando estes mesclados ao ponto de vista pessoal do poeta. A ação (ou drama), entretanto, continua sendo única: a Cigarra em desespero pede ajuda à Formiga, que, por sua vez, nega-lhe qualquer ajuda.

Como destaca Oswaldo Portella, havendo unidade de ação, haverá, também, unidade de tempo e de espaço. Na fábula em análise, as referências ao tempo e ao espaço são mínimas, mas existem. As indicações de tempo estão subentendidas principalmente na polarização das estações verão e inverno, correspondentes no texto, respectivamente, a passado e presente. O verão, situado no passado, seria uma época de alegrias, uma vez que a Cigarra cantou durante toda essa estação. Em outro sentido, o verão pode significar tempo de bonança e fartura. Já o inverno corresponde ao presente, o tempo do conflito. Esse tempo presente é enfatizado pela expressão final “*dansez maintenant*” [dance agora]. O inverno indicaria ainda um momento de dificuldade, de crise pessoal e financeira ou crise social e econômica. Na fábula, as expressões “*Jusqu’à la saison nouvelle*” [Até a próxima estação] e “*Avant l’août*” [Antes de agosto] indicam um tempo determinado para o fim dessa estação. Os fatos narrados, então, acontecem num átimo de tempo situado no início do inverno: “*Quand la bise fut venue*” [Quando o vento de inverno chegou].

As referências ao espaço do conflito, na fábula em análise, são ainda mais vagas que as do tempo. Sabemos apenas que as residências das duas personagens eram próximas, sendo que a Cigarra dirige-se até a casa da Formiga: “*Elle alla crier famine/ Chez la Fourmi sa voisine.*” [Ela foi gritar de fome/ Na casa da Formiga sua vizinha]. Logo, a dedução mais imediata é a de que o drama, com toda a sua intensidade, tenha ocorrido mais especificamente perante a entrada da casa da Formiga. As expressões “*alla crier famine*” [foi gritar de fome] e “*La priant*” [Implorando], nesse contexto, somadas às próprias condições do tempo, intensificam a carga emotiva. Vemos, portanto, que a caracterização da Cigarra sugerida pelo título pode não ser absoluta e única. Além de ociosa, a Cigarra pode ser vítima. Mesmo chamando-a de “*emprunteuse*” [leviana], o narrador arma um cenário que pode levar o leitor ou interlocutor a sentir pena da personagem. A Formiga, por sua vez, além de trabalhadeira, é egoísta porque não se dispõe a ajudar a Cigarra nem em condições de aguda necessidade. Dessa forma, o narrador, apesar de sua discreta inclinação para a personagem-artista, deixa em aberto dois caminhos de interpretação para a fábula: um em direção às razões da Formiga e outro em direção às razões da Cigarra.

Assim, após esta rápida análise, podemos dizer que a fábula “*La Cigale et la Fourmi*” de La Fontaine é uma narrativa impregnada de beleza, graça e forte musicalidade, sendo que os conflitos se desenrolam e se resolvem de acordo com os interesses da sociedade francesa no século XVII. No entanto, a observação das interferências discretas do narrador, bem como de seu “silêncio” no momento de expor a moral, pode oferecer ao leitor alternativas diferentes de leitura.

A fábula “*Le Loup et l’Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro] de La Fontaine é, também, uma das mais conhecidas e lembradas no mundo ocidental. Transmite-nos uma lição universal que traduz e ilustra a realidade das relações humanas nas comunidades de qualquer tempo ou espaço. Suas personagens, de características radicalmente opostas, são referências constantes

nas culturas popular e religiosa e, principalmente, nas Escrituras Sagradas. Em *Ezequiel* 22.27, lemos: “As autoridades são como lobos que despedaçam os animais que mataram. Matam para enriquecer” (BÍBLIA, 1994). No Novo Testamento encontramos também vários registros como em *Mateus* 7.15: “[...] Eles vêm disfarçados de ovelhas, mas por dentro são lobos selvagens” (BÍBLIA, 1988).

Vejamos agora o texto original de La Fontaine, extraído da mesma obra que a fábula anterior:

LE LOUP ET L'AGNEAU

1 *La raison du plus fort est toujours la meilleure:*
 2 *Nous l'allons montrer tout à l'heure.*

3 *Un Agneau se désaltérait*
 4 *Dans le courant d'une onde pure.*
 5 *Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure,*
 6 *Et que la faim en ces lieux attirait.*
 7 “*Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?*
 8 *Dit cet animal plein de rage:*
 9 *Tu seras châtié de ta témérité.*
 10 — *Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté*
 11 *Ne se mette pas en colère;*
 12 *Mais plutôt qu'elle considère*
 13 *Que je me vas désaltérant*
 14 *Dans le courant,*
 15 *Plus de vingt pas au-dessous d'Elle;*
 16 *Et que par conséquent, en aucune façon,*
 17 *Je ne puis troubler sa boisson.*
 18 — *Tu la troubles, reprit cette bête cruelle;*
 19 *Et je sais que de moi tu médis l'an passé.*
 20 — *Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né?*
 21 *Reprit l'Agneau; je tète encor ma mère.*
 22 — *Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.*
 23 — *Je n'en ai point. – C'est donc quelqu'un des tiens;*
 24 *Car vous ne m'èpargnez guère,*
 25 *Vous, vos bergers, et vos chiens.*
 26 *On me l'a dit: il faut que je me venge.”*
 27 *Là- dessus, au fond des forêts*
 28 *Le Loup l'emporte, et puis le mange,*
 29 *Sans autre forme de procès.*

Assim como fizemos anteriormente, reproduziremos agora uma tradução literal desta segunda fábula em análise, que servirá de apoio à compreensão do texto original:

O LOBO E O CORDEIRO

- 1 A razão do mais forte é sempre a melhor:
 2 Vamos prová-lo agora mesmo.
- 3 Um Cordeiro matava a sede
 4 Em uma corrente de água cristalina.
- 5 Chega faminto um Lobo, que procurava aventura
 6 E que a fome atraía para aqueles lados.
- 7 O que o torna tão ousado a ponto de turvar minha água?
 8 Diz esse animal cheio de raiva:
- 9 — Será castigado por sua audácia.
- 10 — Senhor, responde o Cordeiro, que Vossa Majestade
 11 Não se irrite.
 12 Mas que veja
 13 Que estou bebendo
 14 Na corrente
 15 Mais de vinte passos abaixo de Vossa Majestade;
- 16 E que conseqüentemente, de nenhuma maneira,
 17 Posso turvar sua água.
- 18 — Você a turva, retoma esse cruel animal.
- 19 E sei que você falou mal de mim no ano passado.
- 20 — Como poderia ter feito isso, se não havia nascido?
 21 Contesta o carneiro, ainda estou mamando.
 22 — Se não foi você, foi seu irmão.
 23 — Não tenho irmão. — Então foi alguém de sua família;
 24 Pois vocês não me poupam,
 25 Nem vocês, nem seus pastores, nem seus cães.
 26 Disseram-me: é preciso que eu me vingue.
 27 Dito isso, para o fundo das florestas
 28 O Lobo o leva, e depois o come,
 29 Sem mais explicações.
- (Tradução de Maria Celeste C. Dezotti)

A fábula “*Le Loup et l’Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro] foi escrita respectivamente pelos três grandes fabulistas da história da fábula: Esopo, Fedro e La Fontaine. Escrita pelos dois primeiros,²⁹ caracterizava-se pela concisão e pela demonstração de uma verdade

²⁹ Fábula de *Esopo*, apresentada em tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti: “*O lobo e o cordeiro*/Um lobo viu um cordeiro a beber água de um rio e desejou devorá-lo por um motivo qualquer bem pensado. Por isso, tendo-se postado mais acima, pôs-se a acusá-lo de turvar a água e de impedi-lo de beber. Então o cordeiro disse que bebia com a ponta dos lábios e que além do mais, não poderia ser ele, que estava mais abaixo, estivesse turvando a água do lado de cima. E o lobo, perdendo nessa acusação, disse: ‘Mas no ano passado você injuriou meu pai!’ E como aquele dissesse que naquela época ele nem era nascido, o lobo lhe disse: ‘Mesmo que você se saia bem na defesa, eu não vou deixar de te comer!’./O discurso mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma justa defesa prevalece.”

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

contundente. Em *La Fontaine*, a lição é igualmente transmitida, porém, a narrativa e os diálogos são mais detalhados. Escrita em versos, a narrativa tem o perfil típico do estilo de *La Fontaine*. Diferentemente de “*La Cigale et la Fourmi*” [A Cigarra e a Formiga], que possuía uma certa regularidade sonora e métrica, a fábula “*Le Loup et l’Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro] apresenta grande variação na quantidade de sílabas métricas, no ritmo e na rima.

No que se refere à métrica, verificamos a presença de versos de extensão diversificada, indo desde os compostos por quatro sílabas métricas até versos de 12 sílabas métricas. Há, no entanto, uma frequência maior dos versos octossílabos e alexandrinos. Este último tipo de verso, como sabemos, era um dos preferidos pelos poetas clássicos. Tal qual a métrica, o ritmo também é variado. Vejamos:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Tu- se- RAS- cha- ti- Ê- de- ta- té- me- ri- TÉ. E.R. 12(3-6-12)
 [— Será castigado por sua audácia.]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 — *SI-re,- ré- POND- l’A- GNEAU,- que- VO- tre- Ma- jes- TÉ* E.R. 12(1-4-6-8-12)
 [— Senhor, responde o Cordeiro, que Vossa Majestade]

1 2 3 4 5 6 7 8
Ne- se- MET- te- PAS- en- co- LÊ- re E.R. 8(3-5-8)
 [Não se irrite.]

1 2 3 4 5 6 7 8
Mais- plu-TÔT- qu’el- le- con- si- DÈ- re E.R. 8(3-8)
 [Mas que veja]

1 2 3 4 5 6 7 8
Que- je- me- VAS- dé- sal- té- RANT E.R. 8(4-8)
 [Que estou bebendo]

1 2 3 4
DANS- le- cou- RANT E.R. 4(1-4)
 [Na corrente]

Quanto à rima, verificamos a existência das rimas paralela, interpolada e alternada com maior frequência da rima paralela. Entretanto, em quase todos os pares de rima, a sonoridade é diferenciada, o que confirma, mais uma vez, o gosto pela diversificação por parte

do poeta. Vejamos as rimas paralelas: *meilleure/l'heure*, *pure/aventure*, *breuvage/rage*, *témerité/Majesté*, *colère/considère*, *désaltérant/courant*, *façon/boisson*, *passé/né*, *mère/frère*. As rimas interpoladas e alternadas ocorrem em menor número. No entanto, elas podem servir como destaque à introdução do Lobo pelo narrador, como acontece em *désaltérait/attirait*. Em outros casos, elas acentuam a fala do Lobo ou apenas integram o trecho do discurso em que o narrador descreve a ação dessa personagem: *d'Elle/cruelle* (rima interpolada), *frère/guère*, *tiens/chiens*, *venge/mange*, *forêts/procès* (rimas alternadas). Além de destacar a ação do Lobo, esses dois últimos pares são rimas alternadas toantes, e não consoantes, como as demais. Isso pode configurar-se como fator de tensão, já que o fim da personagem inocente não é feliz.

Os 29 versos da fábula “*Le Loup et l'Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro], iniciados todos por letra maiúscula, marcados pela rima e por outros elementos relacionados à sonoridade, como métrica e o ritmo, confirmam a estrutura poética da fábula. A pontuação também é convencional, como exige a estética clássica. No entanto, a grande variação da quantidade de sílabas métricas e a irregularidade na disposição dos versos colore o poema com tintas de prosa. A promoção desse ecletismo na forma é, ainda, mais um lance de individualidade e de liberdade do fabulista La Fontaine. Se na fábula que analisamos anteriormente, ele omite a moral, nesta, coloca-a em forma de promítio, isto é, no início da fábula.

A moral, situada em primeiro plano, denuncia, já no início da fábula, a presença do enunciador e evidencia o caráter discursivo da fábula. Nesse caso específico, é exatamente no promítio que as marcas da enunciação tornam-se mais óbvias. Se tomarmos o primeiro verso: “*La raison du plus fort est toujours la meilleure:*” [A razão do mais forte é sempre a melhor:], teremos, apenas, um provérbio, que explica a realidade das relações virtualmente humanas. E, de fato, nas comunidades, o que vale é a lei do mais forte, não só fisicamente, mas principalmente no plano político, social e econômico. A história contada pela fábula é,

então, uma ilustração dessa verdade. No entanto, se atentarmos bem para a construção do discurso, veremos que entre a moral e a história há um enunciado que, na verdade, não pertence nem à primeira e nem à segunda. Trata-se, segundo Alceu Dias Lima, do discurso metalingüístico, que pode ser expresso, entre outras formas, pelas expressões “Moral” e “A fábula ensina que”. Em “*Le Loup et l’Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro] de La Fontaine, o discurso metalingüístico aparece de forma diferente da usada pelos clássicos: “*Nous l’allons montrer tout à l’heure*” [Vamos prová-lo agora mesmo.]. Por meio dele, o narrador se manifesta e, no caso desta fábula, acaba por dizer que a narrativa funciona como uma prova do pensamento expresso pela moral. O discurso metalingüístico, em geral, introduz a moral, mas aqui o narrador o constrói de modo que ele sirva de introdução à narrativa, deixando claro ao leitor ou ouvinte que ela é fruto de uma enunciação. Nesse contexto, o uso do pronome “*Nous*” [Nós] pode significar um modo polido de se expressar por parte do enunciador ou narrador, suavizando o peso do “eu”, ou pode ser, quem sabe, um vestígio de debreagem enunciativa,³⁰ uma forma de o narrador se esconder. No contexto histórico de enunciação, uma vez que na fábula os animais podem ser considerados atores, o Lobo poderia ser identificado com algum ministro poderoso ou com o próprio rei, e isso seria perigoso para o narrador. Daí, mais uma vez, a necessidade de ser sutil. No caso de La Fontaine, a intenção de crítica e de denúncia, como já vimos, era real.

Segundo consta, foi sua dedicação e amizade a Fouquet (Superintendente das Finanças de Luís XIV, afastado do cargo e aprisionado injustamente por seu implacável inimigo Colbert, novo ministro do Rei) que levou La Fontaine não só a intervir publicamente em favor do amigo e protetor, como a escrever as fábulas “O Lobo e o Cordeiro” e “A Raposa e o Esquilo”, lidas na ocasião para o público seletos dos “salões”. (COELHO, 1991, p.83)

Assim como a fábula anterior, o título da fábula em análise também já denuncia a sua estrutura antitética, uma vez que Lobo e Cordeiro são personagens de índoles completamente

³⁰ Segundo Alceu Dias Lima (1984, p.65), debreagem é o “apagamento das marcas de enunciação” por meio da qual “cria-se o efeito de sentido referencialidade”. Para melhor entendimento deste processo, Dias Lima cita

opostas. Essa disposição, de acordo com Portella (1979, p.65), evidencia o “estilo de contraste” e permite a “imediata caracterização” das personagens. Por meio do contraste, realiza-se uma rápida associação que, em boa parte dos casos, antecipa o desfecho da narrativa. “Ao tomarmos, por exemplo, como personagem de uma fábula o Lobo, sabemos de antemão que se trata de um personagem prepotente, voraz, anti-social, etc. ao passo que o cordeiro é símbolo da inocência, mansidão, ingenuidade” (PORTELLA, 1979, p.63).

O esquema geral da fábula em análise, segundo Portella, é: situação-ação/ reação-ação/ reação-ação/ ...resultado. A tríplice presença do elemento “reação-ação” contribui para o aumento da densidade da ação, que é uma e, por sua vez, determina as unidades de tempo e de espaço. De maneira geral, o texto é marcado por uma tensão gradativa. Essa tensão dramática dinamiza a ação e acaba por suprimir todo o excesso de detalhes mesmo em La Fontaine.

Responsável por introduzir a *situação*, o narrador expõe o cenário inicial:

*Un Agneau se désalterait
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait.
[Um Cordeiro matava a sede
Em uma corrente de água cristalina
Chega faminto um Lobo, que procurava aventura,
E que a fome atraía para aqueles lados.]*

Observamos que, desde já, instala-se uma atmosfera de tensão. Embora o Cordeiro (“*Agneau*”) esteja totalmente com a razão, uma vez que está satisfazendo uma necessidade fisiológica, somada ao fato de que chegou primeiro à corrente, tem-se um Lobo (“*Loup*”), e “*Un Loup à jeun*” [Um lobo faminto]. O Lobo já é perigoso por natureza, mas o fato de estar com fome agrava, ainda mais, a situação de risco para o Cordeiro. O narrador, de posse do seu poder de organização sintática da narrativa, deixa, no momento inicial, escapar indícios de

um exemplo em que Esopo aparece como narrador de uma fábula escrita por Fedro. Isto seria, portanto, debreagem enunciativa. Pode ocorrer, também, debreagem temporal e espacial.

que o mais fraco poderá ser vencido pelo mais forte. Além do mais, em vez de um carneiro,³¹ tem-se um Cordeiro. As chances de uma saída amistosa praticamente inexistem.

Depois de narrar a situação, o narrador diminui sua participação, e o desenvolvimento tenso e gradativo da ação dar-se-á por meio das ações e reações das personagens no diálogo direto. As interferências do narrador, quando ocorrem, são poucas e preenchem apenas a função formal de introduzir a fala da personagem ou confirmar-lhe o tom de fala: “*Dit cet animal plein de rage:*” [Diz este animal cheio de raiva:], “*répond l’Agneau*” [responde o Cordeiro], “*reprit cette bête cruelle*” [retoma esse cruel animal], “*Reprit l’Agneau*” [Contesta o Cordeiro]. Mas é interessante observar que, nessas poucas interferências, o narrador não perde a oportunidade de “animalizar” a figura do Lobo, mostrando, de sua parte, uma clara repulsa pelas atitudes da personagem.

O primeiro a tomar a palavra é evidentemente o Lobo, que faz a primeira das quatro acusações disparatadas que lançou contra o Cordeiro. Seguindo o esquema da fábula segundo Portella, digamos então que a primeira ação fica por conta daquela personagem: “*Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage? [...] Tu seras chatié de ta témérité*” [O que o torna tão ousado a ponto de turvar minha água? [...] — Será castigado por sua audácia.]. A reação do Cordeiro é imediata. Assim, paralelamente à voz da loucura e da fome enrustida emitida pelo Lobo, levanta-se a voz da lógica e da razão emitida pelo Cordeiro:

— *Sire, répond l’Agneau, que Votre Majesté
Ne se mette pas en colère;
Mais plutôt qu’elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d’Elle;
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.*
[— Senhor, responde o Cordeiro, que Vossa Majestade
Não se irrite.
Mas que veja
Que estou bebendo
Na corrente

³¹ É o animal adulto. “Mamífero reduzido à domesticidade como gado lanífero” (FERREIRA, 1986, p.355). Já o cordeiro é o “filhote ainda novo da ovelha; anho” (FERREIRA, 1986, p.478).

Mais de vinte passos abaixo de Vossa Majestade,
E que conseqüentemente, de nenhuma maneira,
Posso turvar sua água.]

Como ocorre no gênero dramático, nessa fábula, a tensão materializa-se no diálogo que aponta para o desfecho. Por mais educado e humilde que o Cordeiro demonstra ser em seu modo de falar, há um entrechoque de argumentos que produz o conflito. É interessante observar que, antes de expor os argumentos do contra-discurso, o Cordeiro dirige palavras de cordialidade e respeito ao Lobo, revelando, dessa forma, traços de sua boa índole e de submissão. As expressões pronominais usadas no discurso das duas personagens, “*Tu*” [Tu], “*Sire*” [Senhor] e “*Votre Majesté*” [Vossa Majestade], esta última indiretamente expressa também no pronome pessoal “*Elle*”, com letra maiúscula, revelam a posição social de cada um. O primeiro pronome, “*Tu*”, (forma como o Lobo trata o Cordeiro) é usado na intimidade ou para designar pessoas sem projeção social. O segundo, “*Sire*”, pode ser usado em ocasiões variadas como forma de respeito à pessoa ou à função que ela exerce. Já o terceiro, “*Votre Majesté*”, é usado especificamente para reis, sendo que jamais é dirigido a outra autoridade, por mais importante que ela seja. O diálogo ou conflito que se estabelece entre Lobo (“*Loup*”) e Cordeiro (“*Agneau*”), portanto, é vertical: de súdito para rei ou vice-versa. A primeira impressão que se tem é a de que nenhuma defesa é permitida ao Cordeiro, já que, conforme diz o conhecido provérbio, “palavra de rei não volta atrás”.

A estrofe citada anteriormente revela uma estreita aproximação com o plano humano das relações não somente em um determinado contexto, mas em todas as sociedades. As expressões de tratamento usadas pelo Cordeiro, no entanto, lembram uma época e um meio, deixando transparecer também a função representativa dos animais na fábula. Vale frisar que o pronome de tratamento “*Votre Majesté*” é usado para pessoa, e não, para animal. Lembrando o contexto histórico de produção de La Fontaine, situado na França do século XVII, podemos afirmar que a forma de relacionamento entre Lobo e Cordeiro reproduz o duro

tratamento reservado ao povo por parte dos poderosos na sociedade de ordens. Como no trecho bíblico citado há alguns parágrafos, a autoridade é representada pelo Lobo, que, por sua vez, oprime e explora os mais fracos.

O espaço, nessa fábula, tem uma importância vital e é determinado desde o início, como vimos na situação: “*Un Agneau se désaltérait/ Dans le courant d’une onde pure.*” [Um Cordeiro matava a sede/ Em uma corrente de água cristalina.]. Como regra geral, o espaço é uno na maioria das fábulas. O espaço duplo ou a mudança de espaço, quando acontecem, constituem-se apenas como condição básica para o desenvolvimento da ação. A referida fábula enquadra-se exatamente na exceção da regra, conforme observa Oswaldo Portella (1979, p.55): “Já O Lobo e o Cordeiro se passa às margens de um rio, sem maiores detalhes, a não ser aquele que realmente interessa para o desenvolvimento do drama: o lobo se coloca na parte superior da corrente e o cordeiro bem abaixo”. Sendo indefeso fisicamente, o cordeiro apela para a argumentação lógica, e, nesse caso, a referência ao espaço onde estava situado transformou-se no seu primeiro argumento contra o Lobo. Estando na parte baixa, jamais poderia manchar as águas vindas de cima, o local em que estava o seu adversário: “*Que je me vas désaltérant [...] Plus de vingt pas au-dessous d’Elle;*” [Que eu estou bebendo [...] Mais de vinte passos abaixo de Vossa Majestade;].

Cumpramos aqui que, se o espaço tem grande relevância nessa fábula, o tempo não é determinado, senão principalmente pelo verbo no passado proferido pelo narrador no início da fábula: “*désaltérait*” [matava a sede]. O estabelecimento de um tempo na fala do Lobo “*l’an passe*” [ano passado] é um vago recurso argumentativo, que logo é rebatido pelo Cordeiro: “— *Comment l’aurais-je fait si je n’étais pas né?*” [Como poderia ter feito isso se não havia nascido?]. Mas, embora haja o registro de verbos no tempo passado, mesclados a estes aparecem verbos no presente: “*répond*” [responde], “*troubles*” [turvas], “*emporte*”

[leva], “*mange*” [come]. Assim como ocorre na maioria das fábulas, podemos dizer que, nessa fábula, a marcação do tempo está relacionada à rapidez do desenvolvimento da ação.

Rechaçado pelo argumento do Cordeiro, o Lobo, a despeito de tudo, prefere insistir na mesma tática e tenta lançar ao seu opositor outras três acusações que são naturalmente rebatidas pelo Cordeiro. Nesse bate-rebate, com pontuação positiva para o Cordeiro e negativa para o Lobo, configura-se, por três vezes, o elemento *reação-ação* do esquema da fábula segundo Portella. Estando esfomeado e diante de sua presa, o Lobo poderia, desde já, devorá-la. Entretanto, era pretensioso e, para esconder sua covardia, estava disposto a usar qualquer pretexto que justificasse sua atitude. É possível imaginar que o Lobo sonhasse ser tão astuto quanto a Raposa das fábulas. Para isso, provoca a discussão na tentativa, talvez, de também livrar-se de sua consciência e acusação interior de que era débil e pobre de raciocínio.

A segunda acusação lançada ao Cordeiro pelo Lobo é não menos desastrosa que a primeira. Lança um tempo imaginário “*l’an passé*” [ano passado], para afirmar que fora caluniado pelo Cordeiro. Estava certo de que este não teria memória, nem argumentos suficientes para rebater.

Curiosamente, podemos observar que o repertório de palavras cordiais e de submissão é usado apenas uma vez pelo Cordeiro. À medida que as acusações aumentam, o diálogo torna-se mais seco e o Cordeiro passa a usar cada vez menos argumentos, uma vez que eles são insuficientes para amainar o ímpeto selvagem do seu opositor. O número de versos que compõem a fala do Cordeiro vai diminuindo radicalmente. Se na primeira fala oito versos (10 ao 17) são usados na sua contra-argumentação, na segunda, esse número cai para dois versos (20 e 21) e, na terceira fala, para menos da metade de um verso (23).

Depois do primeiro argumento indiscutível usado pelo Cordeiro, o diálogo entre as duas personagens passa a ser um confronto de devaneio e objetividade. O Cordeiro não

precisa buscar artifícios de defesa. Responde apenas com a realidade de sua vida. Suas verdades são tão incisivas que levam o Lobo ao total desequilíbrio:

— *C'est donc quelqu'un des tiens;*
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers, et vos chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.
 [— Então foi alguém de sua família;
 Pois vocês não me poupam,
 Nem vocês, nem seus pastores, nem seus cães.
 Disseram-me: é preciso que eu me vingue.]

Vencido pela lógica e pela autenticidade dos fatos, o Lobo agora parte para a generalização total e absurda. Lembrando o absolutismo monárquico da época de La Fontaine, poderíamos dizer que o Lobo comporta-se semelhantemente a um rei tirano e autoritário, que abusa largamente do poder, a fim de preservar razão e notoriedade aparentes. Pensando no contexto histórico de enunciação das fábulas de La Fontaine, quando o locutor (narrador) as contava para os freqüentadores dos salões de Luís XIV, é possível crer que o monarca só deixasse passar uma crítica tão contundente quanto a que está contida nessa fábula porque ela está disfarçada pela ficção fabular. Além disso, como já vimos, La Fontaine (o provável enunciador) era protegido por pessoas importantes. Em caso de censura, eles poderiam usar o argumento de que La Fontaine estava reproduzindo o exemplo dos Antigos, uma vez que essa mesma fábula já havia sido contada antes por Esopo e Fedro. Dessa forma, o rei se sentiria mais “Augusto”, já que uma das estratégias políticas de fortalecimento do seu reinado foi apropriar-se da imagem de imperadores do passado e esse processo teve implicações no plano das artes.

O primeiro contra-discurso do Cordeiro, como vimos, praticamente desmonta a acusação recebida. Na tentativa de legitimar a condenação da presa, o Lobo inventa então outras acusações. Assim, a *causa mortis* do Cordeiro, segundo o Lobo, seria o fato de este ou alguém de seu grupo ter proferido calúnias sobre ele: “*Et je sais que de moi tu médis*” [E sei que você falou mal de mim]. No entanto, uma suposta calúnia jamais justificaria uma sentença

de morte perante a justiça. Ao narrar o *resultado*, o narrador informa que o Lobo ataca o Cordeiro e o leva para a floresta, “*Sans autre forme de procès*” [Sem mais explicações]. Nesse momento, (e novamente como exceção da regra, esse item mostra-se relevante nessa fábula) a mudança de espaço dá uma nuance toda especial à narrativa, ao tornar ainda mais óbvia a covardia do Lobo. Vencido pela verdade, o Lobo devora o Cordeiro, mas não o faz no mesmo local da discussão: “*Là-dessus, au fond des forêts/ Le Loup l’emporte, et puis le mange,/ Sans autre forme de procès.*” [Dito isso, para o fundo das florestas/ O Lobo o leva, e depois o come,/ Sem mais explicações.]. É inadmissível que um Lobo forte e feroz atire-se sobre um tenro Cordeiro, um filhote de ovelha. Ciente de que sua atitude era imprópria, o Lobo prefere prevenir-se, fugindo da presença de eventuais testemunhas, ficando apenas sob a mira do narrador onisciente que conta o segredo aos leitores ou ouvintes. O afastamento estaria revelando também que o Lobo, dominado pelo egoísmo, não quisesse partilhar a sua presa com qualquer intruso.

Confirmando os indícios deixados pelo narrador na situação e em suas poucas interferências no desenrolar do discurso direto (ações e reações das personagens), o Lobo, portanto, transforma-se num assassino frio, covarde e consciente de seu erro. A mudança de espaço no final macula definitivamente seu caráter. Se de um lado temos a derrota física do Cordeiro, de outro temos a derrota moral do Lobo.

Na tradução adaptada do Barão de Paranapiacaba da fábula em análise, o último verso “*Sans autre forme de procès*” é traduzido da seguinte maneira: “Sem forma de processo”. Vejamos o texto:

O LOBO E O CORDEIRO

Na límpida corrente de um ribeiro
Mata a sede um cordeiro.
Chega um lobo em jejum que a fome atíça,
A farejar carniça.

“Ousas turvar-me as águas, malcriado?”
(Uiva o lobo irritado).

Cordeiro

“Rogo, senhor, a Vossa Majestade,
 E com toda humildade,
 Que não se zangue com seu pobre servo;
 Pois, respeitoso, observo
 Que embaixo e no declive estou bebendo,
 E a água vem, descendo”.

“Turvas (retruca o bárbaro animal):
 Demais, falaste mal.
 Há seis meses, de mim”.

Cordeiro

“Não é verdade;
 Conto só três de idade;
 Não tinha inda nascido”.

Lobo

“Pois então
 Falou um teu irmão”.

Cordeiro

“Não o tenho”.

Lobo

“Foi um dos teus parentes,
 Que me têm entre dentes;
 E eu vingo-me de vós — cães e pastores,
 Que sois tão faladores”.

Disse, e sobre o cordeiro se despenha
 E o conduz para a brenha.
 Onde o come do mato no recesso,
 Sem forma de processo.

Qual a razão do mais forte predomina
 Esta fábula ensina.

(LA FONTAINE, 1957, p.107-11)

Chama-nos a atenção, no último verso dessa versão de Parapiacaba, a palavra “processo”, que, por sinal, aparece no texto original: “*procès*”. De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio* (1986, p.1395), a palavra “processo” pode significar “litígio”, “questão judicial”, etc. Sabemos que o poder judiciário é algo existente somente no âmbito das relações humanas. Nesse caso, estaríamos novamente diante de um flagrante de “humanização” das personagens animais, o que é reforçado ainda pelas letras maiúsculas em “*Loup*” [Lobo] e “*Agneau*” [Cordeiro].

Depois de analisar “*Le Loup et l’Agneau*” [O Lobo e o Cordeiro] de La Fontaine, reafirmamos que esta fábula, além de ser uma das mais célebres e conhecidas do mundo ocidental, é representativa do estilo de escritura do fabulista. A despreocupação com a concisão e a grande diversificação presente na métrica, no ritmo, na rima e também na forma dão um toque ímpar de originalidade e beleza ao texto. Esses fatores podem justificar, além das questões sócio-históricas, como já vimos, a grande proliferação de imitadores e tradutores de La Fontaine.

Neste segundo capítulo, pudemos ter uma visão perspectiva mais aproximada do estilo de La Fontaine e do contexto histórico de produção de suas fábulas. Aproveitando a versatilidade da fábula, o fabulista deixa fruir, por meio dela, todo o seu talento artístico e, ao mesmo tempo, não deixa de utilizá-la como instrumento de denúncia. Como resultado de uma alta preocupação com o julgamento do público, as idéias são trabalhadas de forma engenhosa e genial, sendo que o “barulho” da música e os enfeites eram capazes de divertir e distrair a atenção dos que eram menos perspicazes ou de alguma autoridade intolerante. Mas, de fato, ao fundo, era possível perceber o grito dos marginalizados ou injustiçados. O interessante é que esse conjunto de qualidades, como previra La Fontaine, acabou por agradar também à criança, e não só a criança do século XVII, mas principalmente as dos séculos seguintes. A identificação com o público infantil foi de tal natureza que hoje as fábulas de La Fontaine são integradas ao acervo da literatura infantil européia. Mas podemos dizer que a versatilidade característica do estilo de La Fontaine ocorre também na receptividade do público. Suas fábulas agradam à criança, mas não deixam de servir de deleite ao adulto e podem agradar indistintamente a todas as pessoas.

Uma das provas que ajudam a confirmar o alto valor artístico e a modernidade das fábulas de La Fontaine foi o fato de terem agradado ao gosto exigente de Monteiro Lobato,

que as adota como sua maior referência na renovação das fábulas. Esse será, portanto, o assunto do próximo capítulo e é também o assunto principal deste trabalho.

3. MONTEIRO LOBATO

3.1. MONTEIRO LOBATO E AS FÁBULAS EM SEU PROJETO INICIAL PARA A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

Até aqui, abordamos a história da fábula e suas peculiaridades estruturais, destacando os escritores mais representativos e sua inserção na literatura infantil. Considerando a importância de La Fontaine para a história da fábula e tendo em vista o fato de que seus textos marcavam forte presença no cenário geral da literatura consumida no Brasil do século XIX e início do século XX, dedicamos o segundo capítulo para um rápido estudo sobre o contexto de produção do referido escritor e o seu estilo. Vale frisar, como já dissemos, que La Fontaine é, também, a principal referência de Lobato na adaptação de fábulas. Percorremos esse caminho a fim de que chegássemos ao terceiro capítulo e pudéssemos discorrer sobre Monteiro Lobato com mais segurança. Falar de fábulas em Lobato envolve, de fato, questões relacionadas ao gênero, ao autor e à literatura infantil. Veremos, mais adiante, que é o próprio Monteiro Lobato quem sugere que se analisem fábulas de La Fontaine, sendo que este último chega a atuar como personagem no mundo ficcional criado por Monteiro Lobato.

Nas próximas linhas deste primeiro tópico, faremos uma breve abordagem sobre a vida do escritor Monteiro Lobato, dando ênfase ao surgimento do seu projeto literário para crianças. Veremos que as fábulas serão, de fato, a primeira alternativa escolhida para o “começo” da literatura infantil brasileira, e, se Lobato não as publica já de início, mantém nas demais obras os mesmos parâmetros traçados para as fábulas. Cumpre ressaltar ainda que este primeiro tópico funciona praticamente como uma introdução ao último capítulo de nosso trabalho. Daí a sua relativa superficialidade.

Nascido a 18 de abril de 1882, na fazenda de seu avô, Visconde de Tremembé, situada na cidade de Taubaté, interior do Estado de São Paulo, Monteiro Lobato teve uma infância privilegiada. Foi alfabetizado pela mãe e tinha ao seu dispor os livros do seu avô. Aos 7 anos já era matriculado em um colégio e aos 13 presta exames para estudar em São Paulo. Foi por esses tempos que Monteiro Lobato começou a demonstrar claramente vocação para a área das letras e da literatura. Juntamente com seus colegas internos do Instituto de Estudos e Letras, funda vários jornais, entre eles “*O Guarani*”, e escreve sob pseudônimo. É também nessa fase que Monteiro Lobato perde seus pais, ficando somente aos cuidados do zeloso e exigente avô, que lhe impõe a obrigação de cursar a faculdade de Direito. Obediente ao avô, embora preferisse a Escola de Belas Artes, aos 18 anos entra para a faculdade e, em 1904, conclui o bacharelado em Direito. Três anos depois é nomeado promotor de Areias-SP e, nessa mesma época, casa-se com Maria Pureza da Natividade (Purezinha). Desse enlace, nascem-lhe quatro filhos: Edgard, Guilherme, Marta e Rute.

Mas a carreira profissional de Lobato sofreria grandes mudanças e ele deixaria de ser promotor em cidades pequenas do interior. Em 1911, perde o seu avô, que lhe deixa uma grande fazenda em Buquira. Por esse motivo, Lobato é levado a abandonar o ofício de promotor e passa a dedicar-se, com entusiasmo, ainda que sem experiência, à agricultura e à pecuária, como confessa em carta ao seu amigo Godofredo Rangel em 10 de dezembro de 1911:

Estou na fazenda há uma semana, lidando com doença de bestas, bicheiras de carneiro, roças de milho e mais coisas. Ainda não adquiri o olho exclusivamente utilitário. Uso muito o estético — e temo que isso me dê prejuízo no fim do ano. É a opinião do meu utilitaríssimo administrador. (LOBATO, 1972, p.172)

De fato, a real vocação de Monteiro Lobato era totalmente voltada para as artes e para o estético em geral. Entretanto, os percalços da vida não lhe davam oportunidade de dedicar-se exclusivamente ao que mais gostava de fazer. A literatura, antes, como estudante e promotor e, agora, como fazendeiro, constituía-se uma ocupação paralela. Em nenhum

momento deixara de ler os clássicos e emitir sobre eles as suas opiniões, de traduzir textos ou de escrever artigos, resenhas e, até mesmo, as primeiras obras literárias. Mas esse era um exercício secreto ou de “amador”:

Já não volto para Areias — abandono a carreira. E com pesar. Aqueles dias lá passados, sem serviço como promotor, todo entregue ao mais absoluto borboleteio mental, ora em caça de coisas no Camilo, ora a ler e anotar o Aulete ou a traduzir artigos do *Weekly Times*, ou a tentar um conto, ou a ler um livro novo — tudo isso, dentro da nossa eterna troca de conversa escrita, é coisa de deixar saudades, pois não. Minha vida agora vai ser de “proprietário”. [...] E agora vou ser proprietário de coisas — casas, terras, fazendas. Mas a “nossa agulha” será conservada e continuaremos *quand même* a costurar as nossas secretas literatices. (LOBATO, 1972, p.160, carta escrita a Godofredo Rangel em 04/04/1911)

Notamos, por suas afirmações, que Lobato não tinha, de início, grandes pretensões no ramo da produção literária. Mas a literatura será a companheira fiel de toda a sua vida. A vivência em cidadezinhas e fazendas do interior de São Paulo fornecer-lhe-ia boa parte da matéria-prima de suas primeiras obras literárias publicadas. Entre essas primeiras obras estão *Cidades Mortas*, *Urupês* e *Negrinha*, todas elas escritas para adultos. Antecipando os modernistas, mostrava, nessas obras, o Brasil esquecido que ficava além do litoral, revelando criticamente a realidade da vida rural em certas regiões interioranas.

As dificuldades da vida de agricultor, no entanto, logo desanimariam Lobato e o que era atividade paralela ou “literatice” começa, gradativamente, a ganhar corpo e espaço. As freqüentes geadas, o preço do café, as doenças e outras dificuldades mais fazem com que, em 1917, Lobato venda a sua fazenda. Assim, à medida que o projeto agrícola fracassava, o projeto literário tornava-se mais pujante. Nesse momento, como ele mesmo revela, o escritor parece estar sem um rumo definido: “Não tenho planos. Espero que o vento me leve para não sei onde. [...] Vendo a fazenda e vou para o olho da rua com os trastes às costas, sem saber onde morar” (LOBATO, 1972, p.268-9). Mas é em meio a essa crise que começa a nascer o grande empreendedor. Os três livros citados no parágrafo anterior são publicados justamente nos anos subseqüentes à sua saída da fazenda e ele, que acompanhava de perto as tiragens da

Revista do Brasil, inclusive publicando artigos freqüentemente, adquire a *Revista* e passa a investir fortemente no mercado editorial. Essa iniciativa fará com que ele seja pioneiro nesse ramo, pois até então as obras eram quase todas editadas na Europa. Em 1919, Lobato já podia contar com o sucesso financeiro de seu investimento:

Acaba de fazer um ano que comprei a *Revista do Brasil*. Fiz isso por esporte, por falta de ocupação depois que vendi a fazenda, e consumi um ano em apalpadelas e experiência do negócio. Saiu melhor do que esperei. Para o comprovar, basta uma olhadela no balanço. Quando fiz a compra, o ativo era 3 contos e o passivo de 16; custou-me portanto 13 contos. Hoje, um ano depois, estamos com um ativo de 70 contos e um passivo de zero. (LOBATO, 1972, p.294-5)

A aposta na editoração de obras foi uma das decisões mais felizes de Monteiro Lobato. Encontrara nisso o complemento de sua verdadeira vocação. Uma vez que fora bem-sucedido na direção da *Revista*, funda a primeira editora brasileira de propriedade particular, a Monteiro Lobato & Cia., que, depois de liquidada, passaria a se chamar Companhia Editora Nacional. Apoiadas por esse novo suporte, suas obras (e também as de outros escritores) alcançaram tiragens inéditas no Brasil de analfabetos do início do século XX:

O meu *Urupês* continua a sair bestialmente. Até enjoa. Tirei em fins de março mais quatro milheiros; [...]. Tenho no prelo várias obras, somando aí uns 15 mil volumes [...] Os *Urupês* entram agora na 5ª edição. Quando poderíamos imaginar isto, Rangel, se até a hipótese de achar editor era uma vaga probabilidade? [...] Vendo-me como pinhão cozido ou pipoca em noite de “escavalinho”. Por que gosta o público de mim desta maneira? Acho intrigado. Tudo que imprimo voa. A 5ª edição dos *Urupês*, como se retardasse no prelo, foi vendida antes de sair.[...] a nossa casinha editora vai de vento em popa — mais que vento: furacão! Não há memória de triunfo igual. (LOBATO, 1972, p.295-7, fragmentos de cartas escritas a Godofredo Rangel em 1919)

Com efeito, os bons resultados do negócio editorial eram surpreendentes e contrariavam as previsões do próprio Lobato, que, em anos anteriores, mostrara-se cético sobre a viabilidade de se vender livros no Brasil. Em 1911, em carta a Rangel, afirma: “Quanto a ganhar dinheiro com livro, e essas esperanças de criar um ‘nome vendável’, uma marca de fábrica que tenha saída, varra com isso da cabeça! Tão cedo o livro não será negócio de dar dinheiro no Brasil” (LOBATO, 1972, p.161). Ainda em 1916, continuava a demonstrar

o mesmo ceticismo: “Quanto à venda do livro, não creio na ‘colossal’ saída do livro. Vendem-se bem porcos de ceva e milho — que está a 7 mil réis o alqueire, um preção. Letras, é mentira. Nunca se vendeu bem um livro neste país, exceto os pornográficos” (LOBATO, 1972, p.256). Conforme vimos, pouquíssimo tempo foi necessário para que ocorresse exatamente o contrário do que imaginava Lobato. Menos do que leitores, não existia aqui suporte técnico e político para impressão e divulgação de obras literárias e Lobato investe nesse setor como ninguém o fizera antes.

Considerando que Monteiro Lobato, depois de ter sido promotor e fazendeiro, encontra o seu norte como escritor e editor, não é demais imaginar que ele poderia dar-se por satisfeito nesse ponto. Mas o melhor ainda estava por vir porque Lobato era profundamente inquieto e inventivo. Uma de suas convicções era a de que “só progridem os homens do provisório — os que repelem o definitivo. Viver não é sentir, parar, estacionar, deitar — é andar” (LOBATO, 1972, p.104). E ele era mesmo um homem que “andava” sempre com muitas idéias. Nas cartas e artigos que escrevia, manifestava sempre, em meio a tantos projetos, o tom agudo de seu discurso. “É anticonvencional por excelência, diz sempre o que pensa, agrade ou não. Defende a sua verdade com unhas e dentes, contra tudo e contra todos, quaisquer que sejam as conseqüências” (LOBATO, 1972, p.380). Entretanto, até esse momento (1919), o público consumidor das obras de Lobato era adulto, e o que ninguém esperava era que, a partir de 1920, ele faria um sucesso muito maior entre as crianças.

Monteiro Lobato e Godofredo Rangel eram colegas de faculdade e mantiveram sua amizade por toda a vida, documentando-a por meio de uma correspondência de mais de quarenta anos. O assunto principal das cartas era sempre a literatura. Outros assuntos, como fofocas e intrigas, desabafos, aventuras amorosas, apareciam, apenas, esporadicamente. No entanto, quando os rapazes do Minarete³² se casam e têm os seus primeiros filhos, surge um

³² Minarete é uma torre de mesquita. Mas, no caso aqui referido, o Minarete era o chalezinho em forma de sobrado, localizado na capital de São Paulo, onde residia inicialmente Godofredo Rangel. Mudaram-se para lá,

novo assunto paralelo na correspondência trocada entre eles: preocupam-se com a educação e o desenvolvimento das crianças. É de Lobato, em 1917, a seguinte afirmação: “Dói-me ter filhos, Rangel. Como educá-los, nesta terra? Em que princípios? Que moral ensinar-lhes?” (1972, p.277). Ele era, de fato, um pai dedicadíssimo e preocupado com o desenvolvimento integral de seus filhos. A fim de garantir a saúde física destes, aventura-se, inclusive, na busca de conhecimentos relacionados à medicina:

Virei médico à força por causa dos filhos, e tenho obtido curas maravilhosas. Em diarréia sou mestre. E como sou “doutor”, todos aqui me procuram e tomam meus remédios e saram ou morrem — tal qual como os médicos de verdade. (LOBATO, 1972, p.273)

Estimulado, talvez, por uma correspondência de Rangel que lhe falasse das idéias originais de Nelo (filho de Rangel), é em 1912, oito anos antes de publicar sua primeira obra para crianças, que Lobato manifesta, quem sabe, pela primeira vez o interesse de escrever um livro infantil:

Colecione as idéias do Nelo, suas agudezas e ingenuidades. Dará matéria para um livro que nos falta. Um romance infantil — que campo vasto e nunca tentado! A idéia do Nelo, de matar passarinhos com foguete de espeto na ponta, é de se requerer patente. (LOBATO, 1972, p.276)

Estava plantado, portanto, o embrião da literatura infantil em Monteiro Lobato e, a partir de então, ele começa a gestar³³ silenciosamente essa idéia, que, aos poucos, vai ganhando corpo. Enquanto isso, passa pela fase do “saci” e espreita Malazartes, escrevendo e publicando artigos que causaram grandes rebuliços entre os adultos e que, eventualmente, poderiam chamar atenção de algum pequeno leitor. Em 1916, quando ainda nem tinha adquirido a *Revista do Brasil*, manifesta claramente o desejo de suprir uma falta, a falta de

depois, Lobato, Ricardo, Raul e outros estudantes que integravam o mesmo grupo de amizade. Lá aproveitavam o tempo para debates literários e, quando queriam meditar, subiam ao andar superior do sobrado, para contemplar a paisagem.

³³ Em 1923, Lobato (1972, p. 317-8) escreve a Rangel: “Ando cheio de contos lá por dentro. Contos são bernes. A gente pega os germes aqui e ali, e eles ficam germinando, gestando-se em nossos misteriosos úteros subconscientes. Um dia, como o feto das mulheres aos nove meses, eles vêm à tona da consciência e anunciam-se: “Queremos sair!” E então escrevemos aquilo com a facilidade com que as fêmeas dão cria.”

livros para crianças, sendo que as fábulas lhe pareciam ser o texto ideal de iniciação no mundo da literatura. Mas a necessidade de produzir algo específico para crianças, naquele momento, nascia muito mais da preocupação do pai do que da preocupação do escritor.

É certo, no entanto, que o projeto de aparência paternal e familiar rapidamente mostra capacidade de abertura para o público infantil externo e carente de uma literatura que lhe fosse digna. Embora o livro *Fábulas de Narizinho* (1921) não tenha sido o primeiro a ser oficialmente publicado para crianças, é interessante ressaltar, mais uma vez, que as fábulas estavam presentes praticamente já no início do projeto de Lobato para a literatura infantil brasileira. Sobre o gênero fábula, vejamos o que disse Lobato em uma determinada ocasião:

As fábulas constituem um alimento espiritual correspondente ao leite na primeira infância. Por intermédio delas a moral, que não é outra coisa mais que a própria sabedoria da vida acumulada na consciência da humanidade, penetra na alma infante, conduzida pela loquacidade inventiva da imaginação./ Esta boa fada mobiliza a natureza, dá fala aos animais, às árvores, às águas e tece, com esses elementos pequeninas tragédias donde ressurgem a “moralidade”, isto é, a lição de vida./ O maravilhoso é o açúcar que disfarça o medicamento amargo e torna agradável a sua ingestão. (LOBATO apud NOÇÕES, 1929, p.448)

Mas a literatura infantil produzida no Brasil até a segunda década do século XX, como salienta Lobato, era realmente insignificante. Semelhantemente ao que ocorreu na Europa, porém, com pelo menos um ou dois séculos de atraso, a criança passa a receber alguma atenção, no que diz respeito à produção de textos, somente nas décadas finais do século XIX quando começa a crescer o desejo de modernização por parte de certos grupos sociais.

O Brasil do século XIX era totalmente dominado por oligarquias proprietárias de grandes extensões de terra, que mantinham seu luxo e riqueza por meio da exploração do trabalho escravo. Por essa época, como na Europa do século XVII, a criança era tratada como um adulto em miniatura. Dessa forma, ainda que a Imprensa Régia, criada em 1808, comece a publicar certas obras para crianças, elas eram muito raras e estavam longe de agradar à criança. Por esse motivo, a circulação e o consumo maciço de obras, necessários para a instituição de um sistema literário, era praticamente inexistente. A publicação e o consumo de

obras para crianças só se intensifica no final do século XIX, e esse fenômeno pode ser explicado como consequência de acontecimentos históricos que determinavam mudanças significativas na sociedade brasileira.

Entre os acontecimentos históricos de grande importância nos anos finais do século XIX estão a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, que apontavam para uma mudança supostamente positiva da sociedade brasileira. Os partidos republicanos e abolicionistas queriam o reconhecimento do café como principal produto de exportação, ao mesmo tempo que exigiam também a adoção de mão-de-obra assalariada. Os salários, entretanto, seriam pagos ao grande número de imigrantes europeus que viriam para o Brasil estimulados pelo governo brasileiro, e não para os ex-escravos. A mão-de-obra escrava, além de ser menos lucrativa, prejudicava a imagem do Brasil diante de países industrializados como a Inglaterra. Era preciso modernizar o Brasil e reconhecer o grande potencial consumidor da classe média. Segundo Lajolo e Zilberman, os grupos que compunham a classe intermediária (que se diferenciavam dos ricos e dos miseráveis) eram de origem variada:

Provinham dos rescaldos de uma classe dominante fragmentada pelos sucessivos rearranjos da posse de terras; das levas de imigrantes que não se adaptaram às condições de trabalho da lavoura; e do crescente número de empregados direta ou indiretamente envolvidos na comercialização do café, que multiplicou o número de bancos e casas exportadoras, ampliou o quadro do funcionalismo público, estendeu a rede ferroviária e aumentou o movimento dos portos. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.25)

A população das cidades começa então a aumentar, impulsionada, principalmente, pelos referidos grupos intermediários, que, estando maduros para o consumo de bens culturais, reivindicavam também escola de qualidade para seus filhos. Dessa valorização da escola, surge a necessidade de se produzir textos adequados ao trabalho de alfabetização e instrução oferecido pelas instituições escolares. É a partir dessa urgência, como já registramos no primeiro capítulo, que nasce a literatura infantil brasileira, tendo, por isso, público consumidor garantido. Assim como na Europa do século XVIII, vemos que a primeira fase da literatura para crianças no Brasil tem, em seus primórdios, um forte perfil didático.

Essa primeira fase da literatura infantil brasileira, segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1993), pode ser delimitada entre 1890 e 1920. Ainda segundo as mesmas pesquisadoras, a marca registrada das obras publicadas nesse período era o aproveitamento de conteúdos curriculares, sendo que muitas delas eram escritas em conformidade com o calendário letivo. Nessas obras, a imagem de país transmitida à criança era sempre perfeita, e, conseqüentemente, a linguagem deveria ser perfeita, chegando, por isso, a ser artificial. Havia, sobretudo, uma preocupação com modelos: de língua, de país e de indivíduo.

Ao reprovar contundentemente a produção infantil dessa primeira fase, Monteiro Lobato faz a seguinte crítica:

O menino aprende a ler na escola e lê em aula, à força, os horrorosos livros de leituras didáticas que os industriais do gênero impingem nos governos. Coisas soporíferas, leituras cívicas, fastidiosas patriotices.[...]/ A pátria pedagógica, as coisas da pátria pedagogizada, a ininterrupta amolação duma pátria de fancaria empedagogada em estilo melodramático, e embutida a martelo num cérebro pueril que sonha acordado e, fundamento imaginativo, só pede ficção, contos de fada, história de anõezinhos maravilhosos, “mil e uma noites”, em suma, apenas consegue uma coisa: fazer considerar a abstração “pátria” como um castigo da pior espécie. (LOBATO, 1969 apud ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p.290)

Essa profunda rejeição por aquele modelo de literatura pode ser uma das explicações para o fato de que a sua obra infantil tenha sido, depois, exatamente o oposto de tudo o que existia até então. Como diria Regina Zilberman, diante de um modelo autoritário de literatura infantil, Lobato produzirá, mais tarde, uma literatura profundamente emancipadora. E as raízes desse projeto, como já dissemos, já existiam muito antes de o escritor escrever sua primeira obra para crianças. Em 1912, surge-lhe a idéia de escrever um romance infantil, mas em 1916, quando pensa em escrever fábulas para crianças, o projeto já é mais completo e nele Lobato explicita umas das principais características de sua obra como um todo: a valorização do gosto da criança e da imaginação e a valorização da nacionalidade. Vejamos esse trecho de sua carta a Godofredo Rangel, que de todos é um dos mais lembrados pelos estudiosos em geral:

Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta... Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos — sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato — espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. [...]. (LOBATO, 1972, p.245-6, carta escrita a Godofredo Rangel em 08/09/1916)

Analiseemos rapidamente o trecho supracitado. Vemos que a idéia de escrever fábulas não é proveniente de um desejo particular de Lobato, mas surge diante de uma situação caótica, que na carta pode ser representada pela dupla presença do indefinido “nada”: “Não vejo *nada*” e “*nada* acho para a iniciação de meus filhos”. O pronome “nada” é, nesse caso e do ponto de vista de Lobato, o indicador do quadro geral no que diz respeito à existência de literatura para crianças no início do século XX. É certo que desde os finais do século XIX já existiam, sim, muitos textos escritos para crianças, mas, segundo Lobato, eram textos que só serviam para afastar o leitor devido à falta de uma identificação recíproca. Essa situação leva Lobato a uma constatação trágica: “É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para a iniciação de meus filhos”. Podemos então, de acordo com Lobato, estabelecer uma equivalência: literatura infantil no início do século XX é igual a nada. Mas é a partir desse “nada” que Monteiro Lobato construirá o seu projeto e, vale a pena frisar que, nesse momento, Lobato não se imaginava tão capaz para a sua execução. Para ele, tudo não passaria de um improviso que poderia pelo menos servir de começo: “Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa”.

Antes de elaborar o projeto do livro de fábulas, no entanto, um episódio doméstico será decisivo para que Lobato escolha justamente as fábulas para seu projeto de literatura infantil: “Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos — sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural”. O interesse de seus filhos, portanto, será o ponto-chave para a escolha de Lobato. Além de gostar das fábulas, as crianças ainda recontavam-nas para seus amigos porque tinham guardado o enredo de memória. E esse é também outro ponto importante: se as crianças memorizavam as histórias, isso ocorria porque se tratava de textos curtos. Mais tarde, como veremos, Lobato louvaria esse mérito da fábula por meio da personagem Pedrinho.

Escolhido o tipo de texto, no caso as fábulas, Lobato expõe a estratégia a ser utilizada na reescritura. E diz-se reescritura, porque ele não pretendia criar fábulas, e sim, reescrevê-las a seu modo. Nesse esboço inicial que depois sofreria algumas mudanças, as estratégias para a reescritura das fábulas seriam basicamente três: vesti-las à nacional, escrevê-las em prosa e mexer nas moralidades. Tudo isto, é claro, de modo a direcionar o texto para o público infantil. No que diz respeito ao primeiro item da modificação, cremos que um dos meios pelo qual Monteiro Lobato nacionalizaria a fábula seria a produção de uma linguagem que trouxesse algumas marcas da oralidade. Além de incluir expressões típicas da comunicação oral, escolheria também animais da fauna brasileira. Nesse contexto, o aspecto estético seria, também, determinante para a valorização do texto: “Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte dará coisa preciosa”.

O que é interessante salientar, no trecho da carta de Lobato rapidamente analisado, é que nele estão embutidas algumas das idéias que caracterizariam toda a literatura de Lobato escrita para crianças. Vemos que as crianças de Lobato (seus filhos) não atentavam para a moralidade das fábulas, apenas se divertiam com o enredo. No entanto, isso não impedia que a

moralidade continuasse a fazer parte do texto, pois como disse o próprio escritor, a “moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão”. Assim era a literatura infantil de Lobato: possuía, sim, uma certa intenção de ensinar, mas o seu fim primeiro era a diversão e a exploração da imaginação. Os ensinamentos, ainda que estampados direta ou indiretamente no texto, seriam digeridos em tempo oportuno. Além disso, em toda a sua obra, Lobato opta por escrever em prosa e sempre dava preferência ao que existia de mais nacional, sem ignorar o fator estético, que é o que a define como obra de arte. Vale frisar, no entanto, que o nacional em Lobato não restringia todas as possibilidades de incorporação do universal. Pioneira das idéias modernistas, a literatura de Lobato tinha já características antropofágicas e fundia o geral no particular, haja vista a intensa presença de personagens variados de outros mundos e outras histórias em seus textos. A própria reescritura de fábulas é um dos indicadores dessa fusão entre o universal e o particular.

Alguns anos depois, em 1919, quando Lobato já havia escrito a primeira versão não-publicada do livro de fábulas, pede ao seu amigo Godofredo Rangel que julgue “sua adaptabilidade à mente infantil” (LOBATO, 1972, p.290). A criança, portanto, deveria ser o cerne de tudo em suas obras, e era a aceitação ou rejeição desse público específico que determinaria o sucesso ou o fracasso de seu empreendimento.

O primeiro livro de crianças publicado oficialmente por Lobato não foi, como já dissemos, o livro *Fábulas*, cuja primeira versão publicada é de 1921. Em 1920, Monteiro Lobato publica *A menina do narizinho arrebitado*, que tem como subtítulo a expressão “Livro de figuras”, e a partir disso inaugura uma nova visão de literatura infantil, que já estava porém esboçada, ainda que superficialmente, em seu projeto para o livro de fábulas. Como resultado de sua preocupação com o recebedor, as obras infantis sucessivamente escritas e publicadas por Lobato alcançam um sucesso inesperado, a tal ponto que ele se decide por escrever

exclusivamente para crianças. Em 1927, ele que se julgava incapaz para o ofício quando pensou em colocá-lo em prática, como vimos, declara em carta a Rangel: “Ando com idéias de entrar por este caminho: livro para crianças. De escrever para marmanjos enjoei. Bichos sem graça” (LOBATO, 1972, p.334).

A obra de Lobato, portanto, nada tinha a ver com os livros escolares em voga no momento. E foram as crianças que, em primeiro lugar, tomaram conhecimento da novidade promissora, pois foram elas que leram primeiro e depois contaram para seus colegas e pais. Quando a classe dominante tomou conhecimento do caso, o “nível de contágio” já era irreversível. Ana Mariza Filipouski assim resume as mudanças provocadas pelas obras de Lobato:

Lobato começa a criar uma literatura infantil com características bem diversas daquela que se produziu até então, sobretudo no que dizia respeito à participação da criança na narrativa: a história é contada do ponto de vista da criança e, desse modo, antes de ensinar, procura interessar e divertir o leitor./ Tal preocupação com o recebedor do texto infantil marca o ideal reformador da obra de Lobato [...].(1983, p.102)

A partir das obras de Lobato, ocorre, portanto, uma verdadeira revolução na literatura infantil brasileira, uma vez que fora encontrada uma estética literária que agradava à criança. Além disso, há uma valorização da oralidade e do conhecimento como um todo, mas o objetivo primeiro é divertir. Desta forma, vemos que o caminho traçado para as fábulas, o “começo da literatura que nos falta”, como afirmou Lobato, foi determinante em toda a sua literatura para crianças.

Conhecer a trajetória de Lobato é altamente instigante, pois o que nos vem à tona é a imagem de um homem que não tinha medo de correr riscos, desde que estivesse em busca da realização de seus sonhos. Como diz Francisco de Assis Barbosa (1982), ele exerceu plenamente o seu “direito de sonhar”. Intrépido e inquieto, vive diversas experiências profissionais: promotor, fazendeiro, escritor e editor, sendo que depois, ao sabor do acaso, descobre sua vocação específica como escritor de livros infantis. Escrever para crianças, como

vimos, foi uma idéia que passou a ser cultivada em sua fase mais madura, quando já tinha os seus primeiros filhos. E salientamos, mais uma vez, que as fábulas faziam parte da origem desse plano. É por isso que Lobato, depois de lançar *A menina do narizinho arrebitado* em 1920, edita em 1921 *Fábulas de Narizinho* e já no ano seguinte, 1922, faz uma revisão ou ampliação da obra que recebe o nome de *Fábulas*. Nas fábulas publicadas de Lobato encontram-se, praticamente, todas aquelas características expostas nas cartas a Godofredo Rangel. No entanto, o fato de ter observado que seus filhos não prestavam atenção às moralidades não impediu que ele as reproduzisse na construção do texto, porque a fábula é, de fato, um gênero que possui um perfil didático. A absorção do ensinamento presente, nesse caso, ficaria a critério da criança que poderia divertir-se e aprender ao mesmo tempo, como queria Lobato. Além disso, observamos que ele inova também na forma de narrar. Conforme veremos, há um narrador que conta fábulas para “ouvintes” presentes, que por sua vez interagem com o narrador, a fim de contestar as histórias ouvidas ou simplesmente expor o seu ponto de vista. Nos próximos tópicos, faremos, portanto, um estudo da obra *Fábulas*³⁴ e, considerando a necessidade de delimitação, selecionamos para análise literária as fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro”. No desenvolvimento de nosso estudo, ocasionalmente faremos menção a outras fábulas e obras de Lobato como forma de apoio para a análise.

Vimos, no segundo capítulo, que La Fontaine escreveu inúmeras fábulas distribuídas em 12 livros. Já as fábulas reescritas por Lobato são apenas 74, contidas num só livro. Dessa forma, entendemos que Monteiro Lobato promove uma seleção dos textos do fabulista francês. Além disso, também escreveu fábulas de outros fabulistas, como Esopo e Fedro. É

³⁴ De acordo com o que verificamos nos catálogos da editora Brasiliense, a obra *Fábulas* de Monteiro Lobato está em sua 50ª edição, que é de 1994. Desde então foram realizadas 14 reimpressões, sendo que a última delas é de 2002. Em nosso estudo, utilizamos a 4ª edição, que é de 1973. Cumpre esclarecer ainda que, dada a grande quantidade de vezes que citaremos trechos desta obra, de agora em diante informaremos nas referências apenas o número da página.

interessante salientar, entretanto, que a maioria delas é de La Fontaine. Das 74 fábulas reescritas por Lobato, pelo menos 58 foram também escritas por La Fontaine. Mas há fábulas de Dona Benta (ou do próprio Lobato), como: “O cavalo e as mutucas” e “O jabuti e a peúva”. De Hesíodo, temos “O sabiá e o urubu”. De acordo com o levantamento organizado por Maria Celeste Consolin Dezotti (2003), de Esopo temos, por exemplo, “Os dois viajantes na macacolândia”, “O peru medroso”, “O corvo e o pavão”, “O sabiá na gaiola”, “O lobo velho” e “A pele do urso”; e de Fedro, temos “O julgamento da ovelha” e “O imitador dos animais”.

Quanto à temática das fábulas de Lobato (explicitada, sobretudo, no discurso da moral), verificamos a existência de um número considerável de textos que focalizam a brutalidade da força e a eficiência da esperteza, como ocorre, por exemplo, em “O lobo e o cordeiro”. Outras fábulas, que de alguma forma estabelecem um confronto com a temática de “A cigarra e as formigas”, focalizam temas relacionados à generosidade, à previdência e à ingratidão.

As fábulas de Lobato, no entanto, veiculam também outros ensinamentos. Sobre assuntos relacionados a questões de identidade e de autoconhecimento em geral, temos um grande número de fábulas. Vejamos: “A rã e o boi”, “A gralha enfeitada com penas de pavão”, “O burro na pele de leão”, “O útil e o belo”, “O corvo e o pavão” “Pau de dois bicos”, “O velho, o menino e a mulinha”, “A coruja e a águia”, “O ratinho, o gato e o galo”, “O gato vaidoso”, “O orgulhoso”, “As duas panelas”, “O rato da cidade e o rato do campo”, “O jabuti e a peúva” e “As razões do porco”. Há ainda a focalização de vários outros assuntos, como: imprevidência (“O touro e as rãs”, “A rã sábia”, “A pele do urso”, “Mal maior”, “As aves de rapina e os pombos”, “Os dois pombinhos” e “O rato e a rã”); morte (“A morte e o lenhador” e “O sabiá na gaiola”); hipocrisia (“Os dois viajantes na macacolândia”, “Qualidade e quantidade” e “O automóvel e a mosca”); covardia ou falta de coragem (“O pastor e o leão”, “A assembléia dos ratos” e “O carreiro e ao papagaio”); inveja (“O sabiá e o urubu”); e

liberdade (“O cão e o lobo”). Além disso, identificamos um conjunto de fábulas que poderíamos chamar de “ciclo do burro”. Vejamos: “Burrice”, “O burro juiz”, “O burro na pele de leão”, “Os dois burrinhos”, “Os dois ladrões”, “O cavalo e o burro”, “O burro sábio” e “Tolice de asno”. Por fim, agrupamos as fábulas que retratam “tipos” humanos: “O reformador do mundo”, “A menina do leite”, “O intrujão”, “Unha-de-fome”, “A galinha dos ovos de ouro”, “O imitador dos animais”, “Segredo de mulher” e “O olho do dono”.

Já dissemos por diversas vezes que La Fontaine é a maior referência de Lobato na reescritura de fábulas. É interessante frisar que o escritor confessa isso não só informalmente por meio de cartas ao seu amigo Godofredo Rangel, mas inclui o nome do fabulista francês, por diversas vezes, em sua obra ficcional. Em vista disto, o segundo capítulo desse trabalho trata sumariamente da produção fabular de La Fontaine. Portanto, trataremos, agora, do processo de renovação das fábulas por Monteiro Lobato, mas no primeiro tópico faremos uma abordagem a respeito dessa verdadeira homenagem que Lobato presta ao modernizador da fábula.

3.2.RENOVAÇÃO DAS FÁBULAS POR MONTEIRO LOBATO

3.2.1. TRIBUTO A LA FONTAINE

Conforme já vimos, a tradição fabular ocidental é composta, principalmente, por três expoentes: Esopo, Fedro e La Fontaine, que produzem suas obras em épocas e países diferentes. Esopo produz suas fábulas na Grécia por volta do século VI a.C. e Fedro introduz o gênero fábula na literatura romana no século I d.C. Já La Fontaine produz suas primeiras fábulas na França, a partir da segunda metade do século XVII. É interessante destacar que, nessa ordem, o fabulista subsequente, embora construindo o seu próprio estilo, estabelece um

verdadeiro diálogo com os textos do fabulista anterior e reescreve muitos de seus textos. Assim, o texto de Fedro dialoga com o de Esopo e o de La Fontaine dialoga com os dois primeiros. O último dos grandes fabulistas, como já vimos, foi um dos maiores divulgadores da fábula em todo o Ocidente.

Encantado, talvez, pelo espírito livre de La Fontaine, Monteiro Lobato, além de elogiar claramente suas fábulas, chegará a transformá-lo, em algum momento, em personagem de suas histórias. No primeiro capítulo, aludimos à existência de uma identidade de atitudes entre esses dois escritores. Ambos reconhecem a grandeza dos que os antecederam, mas depois não hesitam em transformar os seus textos na forma e, muitas vezes, no conteúdo. La Fontaine faz uma verdadeira apologia de Esopo, mas depois confessa ser “incapaz” de cultivar a mesma concisão e pureza do fabulista grego. Monteiro Lobato diz que La Fontaine é quem sabe escrever obra-prima, mas depois diz que a criança não gosta de excesso de “literatura” e opta pela prosa escrita de forma corrente. Na verdade, tanto La Fontaine como Monteiro Lobato eram dois defensores viscerais de sua individualidade pessoal e artística. É, portanto, por esse cultivo do pensamento livre que advém, em parte, a originalidade das fábulas de um e de outro escritor.

Como já vimos, a idéia de escrever para crianças em Monteiro Lobato surge vários anos antes da publicação de sua primeira obra infantil. O acontecimento se dá quando percebe o encantamento de seus filhos diante das fábulas contadas por sua mulher Purezinha. Elabora, por isso, o projeto que será concretizado somente anos mais tarde. Naquele momento, Monteiro Lobato cita o nome de Esopo, o mais antigo da tradição fabular. No entanto, com o passar dos tempos passa a dar ênfase, quase exclusiva, a La Fontaine. Quando resolve, de fato, escrever seu livro de fábulas, afirma:

Tive idéia do livrinho que vai para experiência do público infantil escolar, que em matéria fabulística anda a nenhuma. [...] Fiz então o que vai. Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. (LOBATO, 1972, p.290, carta escrita a Rangel em 13/4/1919)

Conforme sabemos, esse primeiro livro de fábulas concluído por Lobato em 1919 não foi o primeiro a ser publicado oficialmente. Tratava-se, apenas, de um exercício ou de um ensaio para o futuro, exposto particularmente ao seu amigo Godofredo Rangel, do qual queria uma avaliação rigorosa: “Quero de ti duas coisas: juízo sobre sua adaptabilidade à mente infantil e anotação dos defeitos de forma. Mas pelo amor de Deus não os elogie” (LOBATO, 1972, p.290). O livro de fábulas é publicado em 1921 e, depois de revisado e ampliado, é novamente lançado em 1922. Vemos que, assim como La Fontaine, Lobato deixava transparecer uma grande preocupação com a aceitação do público. É que, em seu caso específico, tratava-se de um adulto que escrevia claramente para crianças, e somente elas poderiam provar a adequabilidade ou não de seus textos. Embora valorize o julgamento de um ou outro crítico, importa a ele, somente, que seus textos passem pelo crivo do receptor infantil. Tratando-se de literatura, é o gosto da criança que deve determinar todas as coisas. La Fontaine, como já vimos, também manifestava essa mesma preocupação com o público.

Na citação anterior, vimos que Lobato determina abertamente a fonte utilizada na reescritura de suas fábulas: “Tomei de La Fontaine”. Não deixa, é claro, de impor o seu próprio estilo, como veremos mais adiante. Entretanto, Lobato sabidamente admirava o estilo de La Fontaine e rende-se, também, à forte presença dos textos do fabulista no Brasil do século XIX e início do século XX, pelo menos entre a elite “feudal”. Os aristocratas dessa época tinham preferência por professores franceses que ensinassem uma cultura francesa aos seus filhos. Os livros de leitura obrigatória eram, também, os clássicos franceses. Um dos pontos fortes na educação de D. Pedro II, vale frisar mais uma vez, foram as fábulas de La Fontaine. No entre-séculos, vieram algumas traduções dessas fábulas, entre as quais se destaca a criticada versão do Barão de Paranapiacaba. Mas, nessa época, a criança era tratada com uma severidade comparada ao tratamento reservado ao adulto, o que determina a dureza e a

artificialidade daqueles textos. Monteiro Lobato, então, quando recria as fábulas inspirado em La Fontaine, quer, nada mais nada menos, que elas sejam adaptáveis “à mente infantil”.

Na obra de Lobato, e não somente em cartas, são diversas as referências explícitas a La Fontaine. No livro *Fábulas*, em certas situações, fica claro que o narrador ou narradora está recontando as fábulas do fabulista francês. Um exemplo disso ocorre no comentário da fábula “Pau de dois bicos”, que conta a história de um morcego esperto e malandro. Para escapar de situações delicadas, aproveitava-se ele de sua aparência ambígua. Diante da coruja, identifica-se como ave e, diante do gato, identifica-se como mamífero e, dessa forma, fica livre da ira tanto de um quanto de outro. Vejamos, então, a respeito dessa fábula, os comentários de Emília e de Dona Benta:

— Sim, senhor! — exclamou Emília. Nunca imaginei que os morcegos fossem tão espertos. Esse vence até as raposas. Enganou a coruja e enganou o gato.

— Mas não enganou o fabulista — disse Dona Benta. La Fontaine ouviu a conversa e fez a fábula, para por em relevo a duplicidade dos que não são uma coisa certa e sim o que convém no momento. (p.48)

Nesse comentário, La Fontaine é citado como sendo o narrador onisciente da fábula clássica que é recontada por Dona Benta. Mas fica a impressão de que o discurso é o do próprio fabulista, e não o de Dona Benta. O mesmo fenômeno acontece no comentário da fábula “A galinha dos ovos de ouro”: “— Eu se fosse o fabulista — disse Pedrinho — mudava o título desta fábula. Punha O PALERMA” (p.48). Seria isso uma forma de debreagem enunciativa, segundo Alceu Dias Lima, quando o narrador disfarça o seu discurso, aludindo a um discurso de outro.

Já em “O lobo e o cordeiro”, talvez a fábula preferida de Lobato, La Fontaine é citado como o autor de sua melhor versão: “La Fontaine a escreveu dum modo incomparável. Quem quiser saber o que é obra-prima, leia e analise a sua fábula do Lobo e do Cordeiro” (p.42). Nesse caso, fica clara a diferença entre a versão de Lobato e a versão de La Fontaine e, uma

vez que os conteúdos são semelhantes, a singularidade estampa-se exclusivamente na forma, no “modo incomparável” como o fabulista escreveu a fábula.

Mas a presença de La Fontaine nos textos de Lobato não se restringe à reescritura de suas fábulas seguidas de comentários de personagens. Como num passe de mágica, ele mesmo, o fabulista, surgirá em pessoa numa das histórias de *Reinações de Narizinho*. O prodígio se dá quando, em companhia de Peninha (suposto Peter Pan), as personagens do Sítio, com exceção dos adultos, fazem uma viagem maravilhosa ao País das Fábulas, via pó de pirlimpimpim. Esse fabuloso meio de transporte era capaz de superar as barreiras do tempo e do espaço. Quando chegam ao misterioso país, a primeira figura que encontram é o célebre fabulista:

Nisto viram um homem de cabeleira encaracolada, vestido à moda dos franceses antigos. Usava fivelas nos sapatos, calções curtos e jaqueta de cintura. Na cabeça trazia chapéu de três pontas, e renda branca no pescoço e nos punhos. Apoiava-se em comprida bengala e vinha caminhando pausadamente como quem está pensando (LOBATO, 1973, v.1a, p.135)

A confirmação de que se tratava, realmente, de La Fontaine vem em seguida na voz de Peninha, que também era um habitante do País das Fábulas: “Aquele homem é o senhor de La Fontaine, um francês muito sábio, que passa a vida nesta terra a observar a vida dos animais” (LOBATO, 1973, v.1a, p.135).

É interessante observar que, sendo ficção, a obra de Lobato encena, na constituição dos fatos narrados, justamente a passagem do mundo real para o mundo ilusório ou ficcional. No caso do episódio do encontro com La Fontaine, o que ocorre é que o grupo sai do Sítio, que é um espaço ficcional, e vai para o País das Fábulas que, por sua vez, também é um espaço ficcional. Vemos, portanto, que o Sítio do Picapau Amarelo não vive apenas de si mesmo, mas é, de fato, um lugar permeável a outros textos e a personagens de outros tempos e histórias. Ele é ponto de chegada de e para aventuras, mas pode ser, também, ponto de partida. As personagens saem do tempo real da narrativa e conhecem um passado remoto e mítico.

É comum na obra de Lobato, como já ressaltaram vários pesquisadores, a apropriação de personagens de outras histórias. Em *Reinações de Narizinho*, por exemplo, narra-se a fuga, coordenada pelo Pequeno Polegar, de todas as personagens dos contos da Carochinha que saem em direção ao Sítio. Mas, no caso de La Fontaine, trata-se de uma pessoa real que aparece como personagem da obra de Lobato. O que ocorre, então, é a ficcionalização do fabulista, da pessoa real, sendo essa uma estratégia também freqüente nas obras lobatianas.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1995, p.32), a personagem é mais limitada e transparente que a pessoa, porque nasce da projeção de “um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade”. Essa projeção se dá através do texto, das orações, que por sua vez possuem “vastas regiões indeterminadas” (ROSENFELD, 1995, p.33). Daí o espaço para a participação do leitor no preenchimento dessas áreas indeterminadas. A ficção dá um novo perfil para a personagem inspirada na pessoa real, uma vez que realça certos aspectos, tornando-os mais nítidos ao leitor. Por outro lado, da mesma forma que a ficção favorece a transparência de algumas características, há outras que podem permanecer na penumbra. Nesse sentido, dependendo do talento do escritor, a personagem de ficção pode tornar-se quase tão enigmática quanto à pessoa real. Vejamos, nas palavras de Rosenfeld, como se dá o processo:

[...] o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. [...] Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida.[...] a ficção é o único lugar [...] em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. [...]. [Desta forma,] torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 1995, p. 34-6)

Ainda segundo Anatol Rosenfeld (1995, p.35), as personagens têm mais coerência e riqueza do que as pessoas reais “em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente”. Lembrando Antonio Candido (1989, p.114), trata-se de uma proposta alternativa de “superação do caos”. E o que Lobato propõe é a possibilidade de um mundo maravilhoso, onde as fábulas ocorrem ao vivo e os fabulistas (seus habitantes) registram as fábulas imediatamente: “O senhor de La Fontaine aproximou-se do rio e, escondendo-se atrás duma moita, ficou por ali a espiar. [...] O senhor de La Fontaine, lá na moita, escrevia, escrevia...” (LOBATO, 1973, v.1a, p.135-7). Havendo a impossibilidade temporal e humana de um contato com o fabulista, Lobato cria um La Fontaine imaginário, bem ao gosto das crianças, sendo, por isso, talvez, mais interessante que a pessoa real. Não há dúvidas de que o La Fontaine ficcionalizado de Monteiro Lobato é mais atraente ao leitor infantil que o La Fontaine da biografia. Outrossim, o processo de criação literária é bastante complexo para a criança. Dessa forma, quando Lobato cria um mundo em que os fabulistas assistem às fábulas e escrevem-nas, ele explica, ao mesmo tempo, de um modo adaptável à mente infantil, a questão da origem literária das fábulas.

No País das Fábulas, as crianças assistem ao vivo a várias fábulas, tendo a oportunidade, inclusive, de interferirem na sua construção ou desfecho. No momento da chegada já vêem, de imediato, “O lobo e o cordeiro”. Na seqüência assistem a: “A cigarra e a formiga”, “O corvo e a raposa”, “A menina do leite”, “Os animais e a peste” e “Os prisioneiros”, uma paráfrase de “Os dois viajantes na macacolândia”. Cumpre lembrar, neste contexto, que uma das personagens fixas do Sítio do Picapau Amarelo, o Burro Falante, foi tirada da fábula “Os animais e a peste”, numa emboscada de salvamento.

Entre as fábulas a que as crianças assistem, é significativo destacar, em conformidade com o assunto do qual estamos tratando agora, a fábula “Os dois viajantes na macacolândia”

na versão “Os prisioneiros”. Nela Lobato faz uma verdadeira caricatura de Luís XIV e sua corte, os quais fazem parte do contexto histórico de produção literária de La Fontaine. Se nas fábulas de La Fontaine, Luís XIV pode ser representado, como já abordamos, por animais como o leão, o galo e o lobo, na referida fábula de Lobato, ele será o macaco-rei, “Sua Majestade Simão XIV, que os cortesãos chamavam o Rei-Sol, porque quando Simão aparecia todas as caras se iluminavam de sorrisos” (LOBATO, 1973, v.1a, p.145). No reino de Simão XIV, assim como no tempo do monarca francês, a hipocrisia era a regra geral de comportamento. Dessa forma, colocando em prática, por meio da voz de Pedrinho, a sua tendência de crítica, Lobato dessacraliza, sem medo, dado o distanciamento temporal e espacial, o mito de Luís XIV, o Rei-Sol, e do memorável Palácio de Versalhes:

— O que acho deste reino? Não acho coisa nenhuma. Não é reino nenhum. Não vejo rei nenhum. Vejo um macacão, como todos os outros, trepado num galho que ele supõe ser trono. As damas da corte? Macacas. Simples macacas, como todas as macacas do mundo. Tudo macaco! Isto não passa dum grande macacal como os que há em todas as florestas... (LOBATO, 1973, v.1a, p.146)

Como ocorre em toda a obra de Lobato, ele aproxima personagens ficcionais de outras obras e, também, reais das personagens do Sítio do Picapau Amarelo, reconhece a grandeza da permanência daquelas personagens, mas não as coloca como entes superiores. Pelo contrário, elas são colocadas em pé de igualdade com as crianças e personagens do Sítio. Render tributo e homenagem a personagens de outros tempos e espaços (do mundo da ficção ou não) não significa para Lobato, na maioria das vezes, uma posição de inferioridade ou embasbacamento. Pelo contrário, pode ocorrer de as personagens do Sítio comportarem-se como sendo superiores, o que seria uma forma de exaltação do Brasil e da literatura aqui produzida. Uma vez que, em suas viagens maravilhosas, as crianças voltam no tempo, elas levam, para o passado, conhecimentos que as personagens de lá ainda não tiveram. E isso também é uma das razões para que se sintam superiores e promovam um verdadeiro e inusitado choque de gerações. Por esse raciocínio, explicam-se as expressões ou frases: “O

fabulista arregalou os olhos, sem alcançar as intenções da boneca” (LOBATO, 1973, v.1a, p.138,) e “pobre fabulista” (p.138), usadas pelo narrador para referir-se ao fabulista.

Tratando-se de igualdade ou superioridade em relação às famosas personagens de outras histórias, Emília é a que manifesta mais claramente esse sentimento, chegando a ser irreverente. Na ocasião de seu encontro com La Fontaine, que nesse caso é uma personagem real ficcionalizada, ela chega a chamá-lo de “coitado” e “bobo”. O que ocorrera é que, em virtude da época em que viveu, ele não conhecia Peninha, o menino invisível e provável Peter Pan, cujo código secreto para informar sua presença era um canto de galo. Ele era o guia das personagens do Sítio na viagem ao País das Fábulas. Quando ouvia o canto de galo de Peninha, La Fontaine julgava tratar-se realmente de um dos galos de suas fábulas: “Lá está um galo cantando — disse ele ingenuamente. Gosto dessa ave, que simboliza a bravura e a glória” (LOBATO, 1973, v.1a, p.141). Ao ouvir a explicação sobre quem era Peninha, o fabulista ficou de “boca e olhos arregalados porque nunca em sua vida tinha encontrado uma criatura invisível” (LOBATO, 1973, v.1a, p.138). Vejamos a passagem que narra a reação das personagens do Sítio diante do engano de La Fontaine em relação ao Peninha:

Todos sentiram vontade de rir ao perceberem o engano dum homem tão sábio. Mas contiveram-se, lembrando o respeito que Dona Benta ensinara para com os mais idosos. Todos, menos Emília. A burrinha espremeu uma das suas risadas caçoístas e disse, antes que a menina pudesse atrapalhar:
— O senhor está fazendo papel de bobo, senhor de La Fontaine! Aquilo nunca foi canto de galo, nem aqui nem na casa de sua sogra. É o Peninha que vem vindo.
Narizinho, envergonhada, tapou-lhe a boca com a mão e ralhou:
— Como chama bobo a um homem tão importante, Emília? Vovó, quando souber, vai ficar danada!... (LOBATO, 1973, v.1a, p.141)

Além de irreverência, Emília demonstra uma grande intimidade para com o fabulista e aproveita para ridicularizar a sua aparência. Pensando consigo mesma diz: “Homem de gola e punhos de renda, onde já se viu isso? E aquela cabeleira de cachos, feito mulher! Quem sabe se o coitado não tinha tesoura? — pensou a boneca” (LOBATO, 1973, v.1a, p.137). E então, obrigando-se da necessidade de resolver o problema, toma uma decisão:

De repente teve uma lembrança. Abriu a canastrinha e, tirando de dentro a perna de tesoura, ofereceu-a ao sábio, dizendo:

— Queira aceitar este presente, senhor de La Fontaine.

[...]

— Para que isso, bonequinha?

— Para cortar o cabelo...

— Oh! — exclamou o fabulista, compreendendo-lhe a idéia e sorrindo. Mas não vês que a tua tesoura tem uma perna só?

Emília que não se atrapalhava nunca — respondeu prontamente:

— Pois corte o cabelo dum lado só. (LOBATO, 1973, v.1a, p.138)

Ao comentar a passagem supracitada, Marisa Lajolo (1983, p.48), em seu artigo “A modernidade em Monteiro Lobato”, afirma que Emília “subverte a lógica, exatamente por levá-la ao extremo, chegando com isso ao absurdo”. Essa espécie de “lógica do absurdo”, segundo ela, “pode coincidir com certas práticas mentais que se costuma atribuir às crianças”. De fato, embora sendo boneca, Emília parece ser, em alguns momentos, a personagem que mais se aproxima do modo de ser da criança.

Vimos que por meio das ações e intromissões de Emília, o narrador de Lobato obtém uma solução textual que termina por desfazer o mito de La Fontaine e, conseqüentemente, de suas fábulas. Fica, assim, naturalmente aberto o caminho para a interferência no desfecho de suas fábulas.

Mas, ainda em *Reinações de Narizinho*, se de um lado existe Emília, no extremo oposto existe Dona Benta, que, a despeito de tudo, mesmo admitindo certas interferências, como veremos, conserva todo o seu encanto pelo fabulista. E ele é, de fato, pelo menos como personagem, uma figura de grande simpatia, uma vez que dedica toda atenção aos netos de Dona Benta: “O senhor de La Fontaine conversou com todos amavelmente, dizendo que era aquele o lugar do mundo de que mais gostava. Ouvia os animais falarem, aprendia muita coisa e depois punha em verso as histórias”. (LOBATO, 1973,v.1a , p.137).

A decisão de viajar ao País das Fábulas foi tomada, por parte das crianças do Sítio, à revelia de Dona Benta. Peninha tinha sido o principal influente nessa aventura e, certamente, se consultada, Dona Benta não concordaria com a travessura. Entretanto, quando as crianças

voltam do País das Fábulas e relatam o seu encontro com La Fontaine, tudo muda. Dona Benta até lamenta por ter perdido a chance de conhecer “pessoalmente” o fabulista:

Dona Benta ouviu a história do passeio ao País das Fábulas com especial interesse para tudo quanto se referia ao senhor de La Fontaine, cujas obras havia lido em francês. Sempre tivera grande admiração por esse fabulista, que considerava um dos maiores escritores do mundo.
— Estou lamentando não ter ido com vocês — disse ela. Uma prosinha com o senhor de La Fontaine seria dum grande encanto para a minha velhice... (LOBATO, 1973, v.1a, p.150)

Vemos assim que La Fontaine é, de fato, como já repetimos mais de uma vez, a principal referência de Monteiro Lobato na reescritura e renovação das fábulas. No País das Fábulas, as crianças até encontram o fabulista grego Esopo e com ele dialogam, porém o espaço maior é mesmo dedicado a La Fontaine. Esopo configura-se, apenas, nessa aventura ficcional, como um companheiro de criação do fabulista francês, cujas fábulas estão presentes no projeto inicial de Lobato para a literatura infantil brasileira. Conforme vimos, ele confessa isto, em 1919, ao seu amigo Godofredo Rangel. Mais tarde, inclui o nome de La Fontaine nos comentários de *Fábulas*. Depois, quando publica, em 1931, *Reinações de Narizinho*, cria um capítulo no qual inclui o País das Fábulas, sendo que La Fontaine e suas fábulas configuram-se como o principal foco da narração. Ainda que Lobato reescreva fábulas de outros fabulistas ou crie fábulas suas, a intensa presença de La Fontaine em seus escritos confirma, de certa forma, sua admiração pela obra do fabulista francês, expressa nas falas de Dona Benta. Em *O Picapau Amarelo*, publicado em 1939, são as personagens do Mundo das Fábulas que se propõem mudar para o Sítio. Por isso, o Visconde fica muito feliz diante da possibilidade de um reencontro com La Fontaine: “Até o Visconde lambeu os beijos, ansioso por uma discussão científica com Mr. de La Fontaine, o famoso fabulista encontrado na viagem feita ao ‘País das Fábulas’” (LOBATO, 1973, v.3a, p.12).

Entretanto, Lobato sempre será Lobato e Emília, de acordo com Cavalheiro, é a sua principal porta-voz. Quando toma as fábulas de La Fontaine, como já vimos, ele chama-as de “velhas” e manifesta o desejo de renová-las, vestindo-as “à nacional”. No próximo tópico,

passaremos, então, a abordar, mais diretamente, como se dá esse processo de renovação das fábulas por Monteiro Lobato.

3.2.2. NOVIDADES NA ESTRUTURA DAS FÁBULAS DE MONTEIRO LOBATO

A arte como um todo e, especialmente a literatura, vive de uma inclinação contínua que se movimenta em direção à necessidade de ruptura em relação a uma norma vigente ou lei dominante. Essa norma, de acordo com Zilberman (1984), pode estar relacionada aos princípios ideológicos de uma sociedade ou às leis da própria criação literária (norma estética). Cabe, portanto, ao artista ou leitor a iniciativa de posicionar-se diante de normas estabelecidas. Nesse sentido, a realização estética ocorrerá plenamente dependendo da forma como se dá o questionamento da lei vigente. O ideal é que provoque estranhamento, acentuando o valor estético, porque o habitual é desestimulante. “Nada é menos observável que um hábito” (ZILBERMAN, 1984, p.65).

Ao contrário do que se passa com o código lingüístico que o falante introjeta, utiliza e, portanto, corrobora, segundo a orientação saussuriana, o acervo de leis poéticas pode ser violado. É desta violação — logo, desautomatizando a percepção — que nascem a originalidade e a qualidade literária. (ZILBERMAN, 1984, p.68)

Tratando-se de ruptura com certas normas estabelecidas, podemos dizer que essa é uma tendência característica da obra de Lobato. Ele propõe uma nova visão de infância, tendo isso como consequência mudanças fundamentais no tipo de literatura produzida para o leitor infantil até então. Diante de uma sociedade que tratava a criança como um adulto em miniatura, negando esse princípio, ele afirmará categoricamente, em conformidade com novas teorias educacionais, que o mundo da criança é diferente do mundo do adulto: “Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a

criança ‘um adulto em ponto pequeno’, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno” (LOBATO, 1972, p.360).

No caso específico das fábulas, além de questionar uma visão estabelecida de criança e de uma literatura produzida para ela, Lobato terá de posicionar-se, também, em relação à tradição fabular. Para isso deixa claro, de imediato, que não está fazendo mera tradução ou cópia, mas quer criar uma marca individual. Segundo Daniel Delas, no prefácio à obra de Michael Rifaterre (1973, p.11-6), “um fato de estilo será uma ruptura, um desvio em relação a uma norma. [...] Quanto maior for a surpresa tanto mais rico estilisticamente será o texto. O contraste é interpretado em termos de valor”. E Lobato realmente apresenta mudanças significativas em relação às normas estabelecidas na tradição da fábula, uma vez que, por meio de suas personagens, questiona princípios e valores. Vejamos novamente suas próprias palavras: “Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o a minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos” (LOBATO, 1972, p.290, grifo nosso). Exatamente no trecho destacado, Lobato não fala de crianças, mas de si mesmo. Isso significa que ele está se posicionando perante a tradição da fábula e esse posicionamento pode ser interpretado da seguinte forma: “Respeito as fábulas produzidas pelos meus antecessores, mas quero renová-las, trazê-las para o meu tempo e espaço. Quero apropriar-me delas e criar outras”. É desse posicionamento perante as fábulas européias, de La Fontaine principalmente, e perante a ótica de infância vigente em sua época que advém a originalidade das fábulas de Monteiro Lobato. Conforme veremos, embora o escritor invista na narrativa, como fez La Fontaine, diferentemente deste, porém, ele prefere a prosa corrente numa linguagem mais coloquial. Além disso, desenvolve um artifício em que as fábulas narradas são comentadas pela própria narradora e por “ouvintes” ficcionais.

A literatura infantil desde o seu aparecimento conserva, freqüente ou esporadicamente, a prática de reaproveitamento de textos da tradição popular, de origem oral. No caso da

fábula, dada a antiguidade de sua origem, quando surge a literatura infantil, ela já tinha o *status* de texto clássico. E isso ocorre devido a sua permanência, configurada já naquele momento, pela presença de inúmeros textos escritos, como os de Esopo, Fedro e as fábulas indianas. Entretanto, de qualquer forma, como já vimos, a origem da fábula é oral, e, ademais, o reaproveitamento de textos clássicos também é uma prática constante na literatura infantil.

Quando a fábula chega ao Brasil, chega, obviamente, por meio do acervo europeu escrito, uma vez que o caráter oral da fábula já havia desaparecido muito tempo antes do surgimento da literatura infantil européia. Vemos, portanto, que “a passagem se deu de livro para livro, sem mediação da oralidade, presente na situação primitiva do conto de fadas [por exemplo]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.68). Diante disso, vem à tona uma das estratégias que se caracteriza como novidade na reescritura das fábulas por Lobato: a tentativa de recuperar o caráter oral da origem da fábula.

E, se não pode fazê-lo efetivamente, trata de mimetizar a situação de transmissão de histórias, levando Dona Benta a contar em voz alta as aventuras que os meninos apreciam. Raramente [no caso da fábula, nunca] a leitura silenciosa é estimulada, uma vez que a narradora prefere que esteja presente todo o grupo de ouvintes. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.70)

Essa mesma situação de reunião de pessoas para ouvir fábulas, mimetizada na ficção de Lobato, também estava presente na realidade cotidiana do escritor. Ele mesmo confessa que a idéia de escrever um livro de fábulas para crianças surgiu-lhe a partir de uma situação ocorrida, com frequência, em sua casa: a reunião das crianças para ouvir fábulas contadas por Dona Purezinha. Por meio desse artifício reproduzido em seu livro, Lobato apresenta uma nova maneira de adaptar fábulas, diferente do que tinha ocorrido tanto aqui como na Europa. “A modernização do velho sistema de adaptação supõe as técnicas a que Lobato recorre, por intermédio das quais simula a situação original e espontânea de recepção de histórias, anterior à difusão da leitura e da circulação de livros” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.70).

A fim de reproduzir a circunstância de oralidade original do texto fabular, Lobato recorre a uma organização diferente na construção da forma externa e aparente do texto.

Reserva espaços separados e exclusivos para a fábula propriamente dita e para os comentários dos “ouvintes”. O primeiro espaço é sempre o da fábula e o segundo, o dos “ouvintes”. Também são utilizados tipos gráficos de tamanho diferente para o registro de um e de outro texto. A letra da fábula é maior e a dos comentários é menor. No que se refere a essa variação dos tipos gráficos, vale lembrar que, nos casos de explicitação da moral, sempre em forma de epimítio, reserva-se, para esse fim, um tipo gráfico exclusivo: o itálico. Tendo em vista o artigo “A forma da fábula” de Alceu Dias Lima (1984), podemos dizer que o registro da moral por meio de um tipo gráfico diferente seria um modo de expressão do discurso metalingüístico da fábula. Na fábula clássica de Esopo e Fedro, principalmente, o discurso metalingüístico na moral aparecia expreso, por exemplo, nas seguintes formas: “Esta fábula ensina que...”, “Esta fábula mostra que...”, “O discurso mostra que...”, “Moral:”, entre outras. Em Lobato, utiliza-se o itálico. Vejamos: “*Dizer é fácil; fazer é que são elas!*” (p.20), “Bem certo o ditado: *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz*” (p.36). No caso deste último exemplo, a expressão “Bem certo diz o ditado” pode estar ocupando o espaço do discurso metalingüístico e o tipo gráfico itálico estaria sugerindo uma entonação diferente na fala.

O discurso metalingüístico está também presente nos comentários das personagens. Em “A coruja e a águia”, por exemplo, Dona Benta diz: “E essa fábula se aplica a muita coisa, minha filha” (p.12). Já em “O corvo e o pavão” o discurso metalingüístico refere-se não a uma fábula, mas ao gênero como um todo: “Quem inventou a fábula foi o povo e os escritores as foram aperfeiçoando. A sabedoria que há nas fábulas é a mesma sabedoria do povo, adquirida à força de experiências” (p.31). O tipo gráfico bem menor sugere a circunstância de informalidade da comunicação oral, mimetizada nos comentários das fábulas de Lobato. Outrossim, a separação dos comentários, tanto em espaço como no uso de um tamanho menor de letra, alude à conservação da estrutura tradicional do gênero fábula que, de outro modo, dependendo das soluções narrativas, pode transformar-se em conto moral, anedota, etc. Por

esse raciocínio, fica claro que Lobato quer renovar, mas, ao mesmo tempo, quer manter os princípios constitutivos do gênero.

No que diz respeito aos princípios constitutivos do gênero, acentuamos que eles estão mais para norma estética que para valor estético, mas, também, são eles que garantem o equilíbrio do texto. Regina Zilberman, analisando teorias do estruturalismo tcheco, explica o fenômeno:

Norma e valor estético são conceitos que se excluem, mas, ao mesmo tempo, supõem-se mutuamente: pois o valor existe para uma norma e perante ela. É esta última que garante a sistematicidade do texto, a coesão dos elementos, a harmonia do todo entre o que tem de peculiar e de convencional. Novidade completa, ou absoluta repetição inexistem; mas o valor e a norma apontam para um destes pólos. (ZILBERMAN, 1984, p.68)

O confronto, até certo ponto moderado (mas suficiente para garantir a esteticidade), de Lobato com a tradição fabular, ilustra a importância do leitor no processo literário. E essa importância, segundo Zilberman (1984, p.79), não diz respeito, apenas, ao exercício de “preenchimento de vazios do texto através da imaginação”, mas pode ocorrer em outro plano: “[...] o ato de concretização implica também a reapropriação de criações do passado segundo a perspectiva do presente, supondo-se que os interesses do homem contemporâneo tenham sido antecipados por obras literárias de outras épocas” (ZILBERMAN, 1984, p.79). E, de fato, as fábulas reapropriadas por Lobato, dado o modo original como são construídas, atraem o leitor e garantem a diversão e a transmissão de ensinamentos, como queria o autor. As “normas consagradas pela tradição e pela ideologia” (ZILBERMAN, 1984, p.79) de sua época, pelo contrário, impediam uma aproximação prazerosa do leitor infantil com o texto fabular. Como comprovante da aceitação do público contemporâneo de Lobato estão, por exemplo, as próprias cartas do escritor a Godofredo Rangel e a permanência de seus textos que continuam a encantar alunos e crianças, ainda que, às vezes, precisem receber um certo estímulo de professores e contadores de histórias. Em 1943, realizado, Lobato afirma: “Estou neste setor

há já vinte anos, e o intenso grau da minha ‘reeditabilidade’ mostra que o meu verdadeiro setor é esse” (LOBATO, 1972, p.360).

Conforme destacamos no parágrafo anterior, o leitor exerce um papel fundamental como revitalizador do texto narrativo, sendo que ele pode agir tanto preenchendo lacunas como atualizando o texto. Mas o seu espaço de atuação dependerá do comportamento do narrador na construção do texto. O narrador poderá ser liberal, deixando espaço para outras “vozes”, na linguagem de Bakthin, ou poderá optar pelo dirigismo, centralizando a interpretação. Dessa forma, mesmo em face da necessidade natural de fruição estética, o leitor precisa ter uma postura crítica perante os textos de modo a garantir a sua autonomia intelectual. No caso da literatura infantil, cujos modos de produção e circulação são caracterizados pela assimetria: autor-narrador adulto e leitor-receptor criança, essa necessidade de autonomia por parte do segundo torna-se dramática. Isso porque a criança na cultura burguesa é dependente e passiva. Daí a urgência de uma solução estética que amenize o problema. A literatura infantil precisa, então, atuar como suporte e parceira de seu leitor, conduzindo-o ao questionamento, a fim de que possa superar a sua condição de inoperância. Dessa forma, “[...] caso o escritor obtenha uma solução esteticamente convincente para esse dilema, ele conquista, enfim, o estatuto artístico, o reconhecimento e o prestígio que até então têm sido sonegados à produção literária para crianças” (ZILBERMAN, 1984, p.84).

Considerando o problema da condição do leitor infantil tratado no parágrafo anterior, a obra infantil de Lobato é a maior conquista da literatura infantil brasileira. Isso porque ela (a obra de Lobato) invoca sua “orientação para o recebedor, na medida em que o reproduz no relato enquanto personagem e leitor implícito, isto é, narratário ficcional” (ZILBERMAN, 1984, p.86). É o que ocorre com as fábulas. Dedicando um espaço para a participação do “ouvinte”, simula ficcionalmente o ato de recepção e convoca os leitores para questionarem a moral estabelecida. O espaço maior, a casa de Dona Benta ou o Sítio do Picapau Amarelo,

também são locais onde a criança tem liberdade, e isto reduz sensivelmente o problema da moral na fábula: o inculcamento de valores. A narradora é adulta, mas é avó, e isto acentua o seu caráter liberal e diminui a possibilidade de dominação. A moral, como diz Lobato, existe, mas fica no subconsciente e virá à tona em tempo oportuno, independentemente de pressões exteriores. É por isso que, diferentemente das fábulas tradicionais, Lobato, assim como La Fontaine, deixa mais espaço para a narrativa. Nesse ambiente de liberdade, as crianças (ou personagens das obras de Lobato) aceitam, rejeitam, corrigem e, interiorizando as leis do gênero, podem até criar, a seu modo, novas fábulas.

Se, assim como La Fontaine, Lobato enriquece a narrativa da fábula, ao contrário dele, em vez de escrever fábulas em verso, optará pela prosa. Para Lobato, (e essa é uma opinião particular do escritor), a prosa é mais apropriada à criança, dada a possibilidade de ser mais direta, informal e sem enfeites. De qualquer forma, quando Lobato faz a opção pela prosa, ele resgata o caráter original da fábula, que, como acentua Dezotti (2003), é um gênero prosaico, próximo da fala cotidiana. Assim, como ocorre em Lobato, o texto em prosa, somado à reprodução de um espaço para a interferência do “ouvinte”, evidencia o caráter discursivo da fábula. Como defende Todorov (1980), já visto no primeiro capítulo, a fábula, assim como todos os outros gêneros, provém de um ato de fala. Ela é resultado de um ato de enunciação, sendo que o discurso metalingüístico da fábula, já comentado nesse texto, é uma das formas de manifestação desse caráter.

Paralelos ao enredo das fábulas de Lobato, os comentários dos “ouvintes” são, talvez, a principal atração, servindo como estímulo para o leitor. O espaço reservado para a participação das personagens do Sítio é totalmente livre. Elas chegam a explicar uma fábula, fazendo alusão a outra ou até mesmo contando ou prometendo contar outra fábula. Vejamos: “Emília torceu o nariz. Depois prometeu escrever uma fábula com o título ‘Os Netos da Coruja’” (p.31); “E Dona Benta teve de contar a seguinte, que era a do Lobo e o Cordeiro —

um suco!” (p.41); “— Eu, se fosse a senhora, vovó, trocava essa fábula por aquela outra — a tal do Pulo do Gato” (p.44). De acordo com Maria Valéria Vargas (1995), essa organização discursiva lembra a estrutura das antiquíssimas fábulas sânscritas do *Pañcatantra*. As fábulas desse livro têm narrativas bem mais longas que as de Lobato e são contadas numa estrutura de encaixe. Uma fábula puxa a outra, seja como forma de exemplificação ou simplesmente como continuidade do fio narrativo. Daí a afirmação da referida pesquisadora de que os textos de Lobato trazem reflexos da fábula indiana. Embora seja herdeiro de La Fontaine, que, por sua vez, é continuador criativo da tradição esópica, o fato de Lobato inserir traços da fábula indiana em seus textos é mais uma forma de valorização das circunstâncias de oralidade presentes na origem da fábula. É oportuno lembrar, no entanto, que também La Fontaine, grande admirador de Esopo, escreve parte de sua coleção de fábulas inspirado na obra de Pilpay, o suposto e lendário autor do *Pañcatantra*.

Numa visão geral, observamos, portanto, que Lobato impõe seu estilo pessoal na produção de fábulas e obtém uma solução estética para o problema da assimetria da comunicação literária próprio da literatura infantil. Uma das estratégias para esse resultado é, de fato, o respeito ao ponto de vista da criança somado a uma enunciação narrativa que lhe dá voz e vez. A seguir, veremos então a participação de cada “ouvinte” das fábulas (Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde e tia Nastácia), considerando também o importante papel desempenhado pela narradora (Dona Benta). Em seguida, abordaremos um outro recurso utilizado por Lobato que também é uma das chaves para a obtenção da simpatia do leitor infantil: a linguagem.

3.2.2.1. A narradora e o espaço do “ouvinte”

O modo de organização do livro *Fábulas* lembra os serões constantemente realizados por Dona Benta no Sítio do Picapau Amarelo. Essa prática, inclusive, acaba por intitular uma das obras infantis de Lobato: *Serões de Dona Benta*. No entanto, quando iniciamos a leitura da primeira fábula não temos informação alguma a respeito do narrador ou narradora. Sua identidade só é revelada no espaço do “ouvinte”, quando a fábula propriamente dita é finalizada e se iniciam os comentários das personagens do Sítio. E é aí que começamos a perceber a dupla função de Dona Benta. Ela é, ao mesmo tempo, narradora e comentarista. Já nos comentários da primeira fábula, quando as personagens contestam algumas informações e pedem explicações, no final de tudo, Emília diz para Dona Benta: “Conte outra” (p.12). É exatamente nessa “ordem” de Emília que se encontra implícita a primeira informação de que Dona Benta é a narradora das fábulas. Nos comentários de outras fábulas, essa informação vai sendo confirmada. Na fábula “O galo que logrou a raposa”, Narizinho intervém para corrigir um erro na fala de Dona Benta: “— Pilhei a senhora num erro! — gritou Narizinho. A senhora disse: “deixe estar que eu já te curo!”. Começou com Você e acabou com o Tu [...]” (p.21). Em “O veado e a moita”, a mesma Narizinho comenta: “— Bravos, vovó! — aplaudiu Narizinho. A senhora colocou nesta fábula duas belezas bem lindinhas” (p.24). No final de “O rato e a rã”, o narrador³⁵ dos comentários registra: “E Dona Benta teve de contar a seguinte, que era a do Lobo e o Cordeiro — um suco” (p.41). E para concluir a reflexão a respeito de todas as fábulas que havia contado, em “Liga das Nações”, a última fábula, Dona Benta pede

³⁵ Nas fábulas de Lobato, verificamos de imediato que o espaço narrativo é duplo. Dessa forma, há também dois narradores. A fábula é narrada por Dona Benta. Já os comentários são narrados por um outro narrador não-identificado. Ele narra em 3ª pessoa e é onisciente, pois é capaz de revelar segredos e pensamentos. Em geral, esse narrador introduz a fala das personagens e não participa dos diálogos, o que nos leva a supor que ele não tenha mesmo identidade e seja somente função. Nesse caso, configura-se como uma propriedade essencial da narrativa. Quando, por exemplo, informa a chegada ou a saída de personagens como tia Nastácia e Visconde, o narrador dos comentários também constrói um fio condutor que ajuda a estabelecer a unidade da obra de Lobato.

que cada “ouvinte” faça sua conclusão: “— Muito bem. Vamos agora ver se não perdi meu tempo. Que é que você conclui de tudo isto Pedrinho?” (p.54).

Como Dona Benta é a narradora das fábulas, normalmente (com poucas exceções) são as outras personagens que iniciam os comentários. O conteúdo dos questionamentos é bastante diverso, e nem sempre diz respeito à moral veiculada pela fábula. Em certas ocasiões, as discussões desenvolvidas tratam de assuntos, como: literatura, gramática, língua e a própria fábula como gênero. Em outras, ocorre a aplicação da fábula à realidade cotidiana dos “ouvintes” e, paralelamente a isso, vai se desenvolvendo uma tendência avaliativa, manifesta em expressões do tipo: “fábula [...] errada” (p.12), “rainha das fábulas” (p.12), “fábula [...] bem boazinha” (p.15), “fábula muito dolorosa” (p.25), “fábula [...] certa” (p.26), “fábula [...] muito pitoresca” (p.27), “esta fábula merece grau dez” (p.37), fábula “muito ‘literária’” (p.39), “fábula mais famosa de todas” (p.42), “fábula inútil” (p.52), “fábula indecente” (p.39), entre outras.

É interessante observar que Lobato, ao determinar Dona Benta como narradora fictícia das fábulas, cria um artifício literário que a elege como mediadora do conhecimento. Ao que tudo indica, já que no contexto ficcional não há informações claras a esse respeito, é provável que Dona Benta tenha lido as fábulas e depois as tenha contado para a sua pequena platéia. Existe também a possibilidade de que ela tenha feito uma leitura oral com modificação simultânea dos textos. Como explica o narrador de *Reinações de Narizinho*, a modificação do texto na leitura oral era um dos costumes de Dona Benta. Vejamos essa passagem que é uma das mais lembradas da obra de Monteiro Lobato:

A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheio de termos do tempo do onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. [...] — e ficava o dobro mais interessante. (LOBATO, 1973, v.1a, p.106)

Na fábula “A cigarra e as formigas”, entre os comentários de Narizinho, encontramos a afirmação: “Vovó nos leu aquele livro do Maeterlinck sobre a vida das formigas” (p.12), o

que comprova, mais uma vez, ser a prática da leitura oral, uma constante no Sítio do Picapau Amarelo.

Se Dona Benta leu as fábulas antes ou no momento de recontá-las aos “ouvintes” não o sabemos. O fato é que estava contando histórias que não foram inventadas por ela. Só assim é possível entender intervenções como a de Emília na fábula “O burro na pele do leão”: “Por que é que esse fabulista fala em ‘estúpida criatura?’ E por que chama o pobre burro de ‘animalejo?’ Animalejo é a avó dele...” (p.27). Em “O ratinho, o gato e o galo”, ao ser questionada por Emília sobre um assunto referente à cientificidade da fábula, Dona Benta responde transferindo a responsabilidade aos fabulistas. No discurso indireto, vejamos o que ela diz: “Dona Benta explicou que os fabulistas não têm o rigor dos naturalistas e muitas vezes torcem as coisas para que a fábula saia certa” (p.36). Também na fábula “A galinha dos ovos de ouro”, ao sugerir mudanças, Pedrinho diz: “— Eu, se fosse o fabulista [...] mudava o título dessa fábula” (p.48). Já na fábula “Pau de dois bicos”, quando os “ouvintes” comentavam a capacidade que o morcego tinha de enganar os outros, Dona Benta pondera: “— Mas não enganou o fabulista [...]. La Fontaine ouviu a conversa e fez a fábula [...]” (p.48). Estas citações revelam, portanto, ser Dona Benta a mediadora que lê as fábulas escritas por fabulistas tradicionais e as reconta para seus netos e demais personagens. E tratando-se de fabulistas tradicionais, vale frisar, como já vimos, que o nome de La Fontaine será o mais lembrado. Em “O lobo e o cordeiro”, por exemplo, rende-se a ele, como vimos e veremos, uma verdadeira homenagem.

Mas além de contar fábulas lidas aos seus “ouvintes”, Dona Benta também experimentará realizar o exercício de criação de fábulas, e o faz, pelo menos, por duas vezes. É no espaço do “ouvinte” que ela se revela excepcionalmente como fabulista, causando espanto ao seu neto Pedrinho:

— De quem é essa fábula, vovó? De Mr. de La Fontaine ou de Esopo?
 — De nenhum dos dois, meu filho. É minha...

- Sua?... Pois a senhora também é fabulista?
 — Às vezes... Esta fábula me ocorreu no dia em que [...]. (p.35)

No entanto, se a fábula “O cavalo e as mutucas” é mesmo de Dona Benta, o diálogo com Pedrinho só reforça a idéia de que todas as demais fábulas contadas anteriormente não eram de sua autoria. Essa experiência de ser fabulista, por parte da narradora, ocorre mais uma vez em “O jabuti e a peúva” e Pedrinho é novamente o primeiro a descobrir o feito: “— Esta fábula está com cara de ser sua, vovó [...]. Eu conheço o seu estilo. / — E é, meu filho. Inventei-a neste momento [...].” (p.47). Como, além de mediadora de leitura, Dona Benta era também mediadora do conhecimento, depois de dizer como inventou uma fábula, aproveita também para explicar de que forma todas as fábulas surgem: “[...] E todas as fábulas foram vindo assim. Uma associação de idéias sugere as historinhas” (p.47). Outra ocasião em que Dona Benta desenvolve um verdadeiro discurso metalingüístico sobre a origem das fábulas ocorre nos comentários de “O corvo e o pavão”: “Quem inventou a fábula foi o povo e os escritores as foram aperfeiçoando. A sabedoria que há nas fábulas é a mesma sabedoria do povo, adquirida à força de experiências” (p.31). Vemos assim, que a narradora vai teorizando a respeito do gênero fábula. Além de informar a origem, deixa claro que a fábula não tem compromissos com a ciência, e sim, em veicular preceitos éticos e morais. Em “A menina do leite”, ao ser interrogada por Narizinho sobre o que seria a moralidade, Dona Benta responde que é “a lição moral da história” (p.23). Vemos que ela se dispõe a falar com clareza a respeito da fábula, porque deseja que os “ouvintes” absorvam satisfatoriamente os conceitos. No final da sessão, pedirá a cada um que faça a sua explanação individual a respeito do gênero ou das fábulas ouvidas.

É interessante salientar que Dona Benta desempenha com freqüência a função de “explicar”, o que faz com que encontremos sempre a expressão “Dona Benta explicou”. Vejamos:

Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral. (p.12)

Dona Benta explicou que os fabulistas não têm o rigor dos naturalistas [...]. (p.36)

Dona Benta explicou que a sabedoria popular é uma sabedoria de dois bicos. Muitos ditados são contraditórios. (p.36)

Dona Benta explicou que aquela fábula punha em foco a ingratidão, sentimento muito comum entre os homens. (p.37)

É somente à Dona Benta praticamente que os “ouvintes” dirigem todas as perguntas, e ela responde a todas. Às vezes é vítima de um verdadeiro bombardeio de perguntas, como ocorre, por exemplo, em “Burrice”:

— Que é passar a vau? — perguntou Pedrinho.

[...]

— E por que a senhora disse “redarguiu”? Não é pedantismo? — quis saber a menina.

[...]

— Por que é e não é? Como uma coisa pode ao mesmo tempo ser e não ser?

[...]

— E que é propriedade de expressão? — quis saber Narizinho.

[...]

— Mas é ou não é ferrinho? — redarguiu Emília.

[...]. (p.17)

Como vemos por essas perguntas, em vários casos a discussão é centrada em torno de questões de vocabulário e linguagem. Embora haja um esforço de Lobato no sentido de usar uma linguagem simples e abrandada em seus textos, ele não descarta de todo a possibilidade de usar expressões mais cultas. Com isso, pode contribuir para o enriquecimento vocabular e lingüístico de seus leitores, os quais são representados ficcionalmente pelos “ouvintes” do Sítio. Por meio das respostas de Dona Benta, verificamos também que Lobato vai expondo o seu modo pessoal de conceber a língua e a gramática:

— A gramática, minha filha, é uma criada da língua e não uma dona. O dono da língua somos nós, o povo — e a gramática o que tem a fazer é, humildemente, ir registrando o nosso modo de falar. Quem manda é o uso geral e não a gramática. (p.21-22)

Paralela às questões relacionadas à língua, a literatura também será um dos alvos dos comentários de Dona Benta, como ocorre em “Assembléia dos ratos”:

— Meu filho, há duas espécies de literatura, uma entre aspas e outra sem aspas. Eu gosto desta e detesto aquela. A literatura sem aspas é a dos grandes livros; e a com aspas é a dos livros que não valem nada. Se eu digo: “Estava uma linda manhã de céu azul”, estou fazendo literatura sem aspas,

da boa. Mas se eu digo: “Estava uma gloriosa manhã de céu americanamente azul”, eu faço “literatura” da aspada — da que merece pau. (p.20)

Conforme vai respondendo aos questionamentos e fazendo os seus próprios comentários, Dona Benta vai se revelando uma personagem extremamente culta e detentora de um cabedal enorme de informações. Mostra possuir conhecimentos sobre língua, história, cinema, literatura, aludindo a figuras históricas e escritores consagrados como Confúcio, Sócrates, Shakespeare e Bocage. Ao mesmo tempo, também sabe relacionar a fábula a acontecimentos cotidianos, que é uma das marcas desse gênero. É interessante observar que os referidos acontecimentos do cotidiano, aos quais a fábula é aplicada, envolvem não só experiências vividas pelas personagens do Sítio, mas por personagens da vizinhança, como Quim, Joana Baracho, a filha do Elias Turco, o Coronel Teodorico, entre outros. Mas o campeão das críticas será mesmo o Coronel Teodorico, que parece configurar-se como uma verdadeira caricatura dos coronéis. É alvo das ironias de Pedrinho, Emília, e até mesmo Dona Benta fará referências à tolice do Coronel. Vejamos, por exemplo, o seu comentário em “A gralha enfeitada com penas de pavão”:

— Esta fábula é bem boazinha — disse Dona Benta. Quem pretende ser o que não é, acaba mal. O Coronel Teodorico vendeu a fazenda, ficou milionário e pensou que era um homem da alta sociedade, dos finos, dos bem educados. E agora? Anda de novo por aqui, sem vintém, mais depenado que a tal gralha, Por quê? Porque quis ser o que não era. (p.15)

Embora ocupe um importante papel como narradora e comentarista, Dona sabe manter o silêncio para ouvir e refletir. Vejamos: “Dona Benta riu-se e deixou passar a fábula sem nenhum comentário” (p.19). “Dona Benta calou-se, pensativa” (p.55). Em outros casos, concorda com as objeções dos “ouvintes”: “Dona Benta não teve o que dizer” (p.50). “Dona Benta aprovou” (p.22). “Dona Benta aceitou a objeção [...]” (p.12).

Como podemos deduzir a partir dos trechos supracitados, por ser democrática e flexível, Dona Benta dava total liberdade de expressão aos seus “ouvintes”, que podiam expor as suas opiniões e fazer perguntas de todo tipo. A liberdade era uma das marcas do Sítio do

Picapau Amarelo, como deixam claro Pedrinho e a própria Dona Benta nos diálogos subseqüentes à fábula “O cão e o lobo”:

— Nada mais certo, vovó! — gritou Pedrinho. Este seu sítio é o suco da liberdade; e se eu fosse refazer a natureza, igualava o mundo a isto aqui. Vida boa, vida certa, só no Pica-pau Amarelo.
— Pois o segredo, meu filho, é um só: liberdade. Aqui não há coleiras. A grande desgraça do mundo é a coleira. E como há coleiras espalhadas pelo mundo! (p.31)

Além disso, conforme veremos nas análises literárias, a focalização de Dona Benta como narradora das fábulas é solidária ao ponto de vista da criança, e este é mais fator que ajuda a confirmar a adequabilidade do texto ao leitor infantil.

Vejamos então a participação dos “ouvintes”. Veremos que cada um tem uma participação distinta e típica de seu perfil ficcional.

3.2.2.1.1. *Narizinho*

Entre os “ouvintes” das fábulas contadas por Dona Benta, Narizinho (neta de Dona Benta e moradora do Sítio) é uma das personagens com participação mais ativa. Segundo consta em *Reinações de Narizinho*, a menina tem 7 anos de idade. É ela quem faz o primeiro comentário na obra *Fábulas*. Uma característica marcante de sua fala que se pode verificar já nesse primeiro comentário é a tendência avaliativa. Depois da narração de “A cigarra e as formigas”, ela diz (ou grita): “— Esta fábula está errada — gritou Narizinho” (p.12), mostrando que ela, assim como os demais “ouvintes”, tem e terá uma visão muito crítica das fábulas e exigirá da narradora todas as explicações necessárias para o seu convencimento.

Em certas situações, Narizinho simplesmente reprovava a fábula por rejeitar o tema, como em “A morte e o lenhador”: “— Não gosto desta fábula — disse a menina — porque aparece uma Morte muito feia. Eu não queria que pintassem a morte assim, com o alfange de cortar grama ao ombro, com a caveira em vez de cara e aquele lençol embrulhando o

esqueleto...” (p.25). Ou então por não identificar característica de fábula na história, como em “O rato e a rã”: “— Essa fábula, vovó, não me parece fábula — parece historinha que não tem moralidade. ‘Passo’” (p.41). É interessante observar que este comentário da personagem demonstra, indiretamente, a preocupação com as propriedades discursivas da fábula por parte de Lobato e reforça a singularidade do gênero, diferenciando-o de outros tipos de texto.

Quando Narizinho reprova a fábula, geralmente as outras personagens concordam com sua opinião, como ocorre nos casos referidos no parágrafo anterior. Mas é muito comum que ela também aprove a fábula sem economizar elogios:

— Para mim vovó — comentou Narizinho — esta é a rainha das fábulas. Nada mais verdadeiro. Para os pais os filhos são sempre uma beleza, nem que sejam feios como os filhos da coruja. (p.12)

— Estou achando isto muito certo — disse Narizinho. Os fortes sempre se arrumam lá entre si — e os fracos pagam o pato. (p.20)

— Esta fábula me parece muito boa, vovó — opinou Narizinho. (p.32)

— Como são sabidinhos esses bichos das fábulas! Este papagaio então está um suco! (p.33)

— Ótimo, vovó! — exclamou a menina. Gostei. Esta fábula merece grau dez. (p. 37)

— Gostei, gostei! — exclamou a menina. Está aqui uma das fábulas mais jeitosas. (p.44)

Outro item sempre presente nas perguntas de Narizinho é o vocabulário ou o significado das palavras. Em “O cavalo e o burro”, por exemplo, a palavra “solidariedade” chama a sua atenção não só pelo seu significado, mas por sua aparência. Vejamos o seu diálogo com Dona Benta:

— Oh, que comprimento de palavra! — exclamou Narizinho. Que é solidariedade, vovó?

— É o egoísmo bem compreendido, minha filha. [...].

— A coisa é bonita — comentou a menina — mas a palavra é feia e comprida demais. So-li-da-ri-e-da-de... (p.42-43)

Com podemos notar, paralelamente ao significado das palavras, Narizinho preocupa-se com a estética da palavra e, por extensão, com a estética do texto. Essa sua característica contribui para que ela tenha também um grande interesse pela literatura. Em “Tolice de asno”, interessa-se por saber quem é Bocage: “— E quem é esse Bocage, vovó?” (p.53). Depois de

contar “O veado e a moita”, Dona Benta recebe de Narizinho um elogio fervoroso pela beleza da linguagem que usou:

— Bravos, vovó! — aplaudiu Narizinho. A senhora botou nessa fábula duas belezas bem lindinhas.
 — Quais, minha filha?
 — Aquele “ouviu latir ao longe o perigo” em vez de ouviu latir ao longe os cães; e aquele “pastou a benfeitora” em vez de pastou a moita. [...]. (p.24)

Em “O cão e o lobo”, até Emília é aplaudida por ter sido capaz de criar uma trova perfeita, com rima e ritmo bem marcados e dez sílabas métricas: “Narizinho bateu palmas. / — E não é que ela fez um versinho, vovó? ‘Isso de coleira o diabo queira...’ Bonito, hein?...” (p.31).

Mas às vezes Narizinho reprova o estilo de narração de Dona Benta quando, em meio à linguagem tipicamente simples e coloquial, usa alguma expressão mais requintada. Vejamos uma parte do debate entre as referidas personagens em “A assembléia dos ratos”:

— Que história essa de gato “fazendo sonetos à Lua?” — interpelou a menina. A senhora está ficando muito “literária” vovó...
 Dona Benta riu-se.
 — Sim, minha filha. Apesar do meu desamor pela “literatura”, às vezes faço alguma. Isso aí é uma “imagem literária.” A Lua é um astro poético, e quando um gatinho anda miando pelo telhado, um poeta pode dizer que ele está fazendo sonetos à Lua. É uma bobagenzinha poética. (p.20)

Em face da sensibilidade estética de Narizinho, Dona Benta precisa explicar-lhe, porém, que o enfeite no texto deve ser usado na justa medida “nem mais e nem menos” (p.24). Quando há excessos, segundo ela, torna-se “‘literatura’ da aspada” (p.20), “apalhaçada” (p.24). É por isso que, em “A fome não tem ouvidos”, Narizinho intervém: “— Acho muito ‘literária’ esta fábula, vovó! — disse narizinho. Não há sabiá que fale em ‘felino de bote pronto’, nem em ‘crime de lesa-arte’, coisas que nem sei o que são. Ponha isso em literatura sem aspas” (p.39). Depois de explicar o significado das expressões, Dona Benta ainda diz por que motivo colocou aquelas “literaturas” na fábula: “— Para que vocês me interpelassem e eu explicasse, e todos ficassem sabendo mais umas coisinhas...” (p.39). Nesta afirmação de Dona Benta, vislumbramos a comprovação de uma estratégia de Lobato para as fábulas. Como já

apontamos anteriormente, junto a uma linguagem predominantemente popular e coloquial, usa esporadicamente, como ponto de equilíbrio, expressões mais cultas. Dessa forma, certamente pretendia contribuir para o enriquecimento vocabular de seus leitores, sem que eles assim o percebessem.

O gosto de Narizinho por assuntos relacionados à literatura acaba por contribuir para que ela tivesse um profundo conhecimento nessa área. Trata-se de uma habilidade precoce da personagem, já que muito provavelmente a maioria das meninas de sua idade não tenha conhecimentos mais específicos sobre literatura. Senão, para termos uma melhor idéia de sua capacidade, vejamos o que Narizinho diz (no discurso indireto) em “O ratinho, o gato e o galo”: “Narizinho disse que os poetas usam muito esse processo, chamado ‘licença poética’. Eles sacrificam a verdade à rima. Os fabulistas também são poetas ao seu modo” (p.36).

Justamente por conhecer a literatura e também o cinema (como é possível notar nos comentários de “O velho, o menino e a mulinha” e “A morte e o lenhador”), Narizinho mostra uma grande revolta com a morte do veado em “O olho do dono”. Isso ocorre devido à possibilidade de que o veado fosse um filhote de Bambi: “— Malvado! — exclamou Narizinho vermelha de cólera. O veado que o bruto matou com certeza era o filhote de Bambi...” (p.39).

Uma interferência típica dos “ouvintes” e que Narizinho também coloca em prática é a aplicação da fábula a acontecimentos do cotidiano do Sítio e imediações, o que a personagem chama de fábula em “carne e osso” (p.47). Nesse sentido, podemos dizer que há um resgate do plano da moral, que para Dias Lima (1984), vale lembrar, é virtualmente humano. Em “A raposa e as uvas”, depois de ouvir a história, Narizinho monopoliza o comentário para contar uma experiência semelhante e vivida por ela:

— Que coisa certa, vovó — exclamou a menina. Outro dia eu vi essa fábula em carne e osso. A filha de Elias Turco estava sentada à porta da venda. Eu passei no meu vestidinho novo de pintas cor-de-rosa e ela fez um muxoxo. “Não gosto de chita cor-de-rosa.” Uma semana depois lá a encontrei toda

importante num vestido cor-de-rosa igualzinho ao meu, namorando o filho do Quindó... (p.47)

Também em “O automóvel e a mosca”, a menina comenta: “— A Joana Baracho é assim [...]. Lá na casa dela as irmãs fazem tudo, mas quem finge que sua é ela. Certas fábulas são retratos de pessoas” (p.46).

É exatamente essa prática de aplicação da fábula vista anteriormente que será lembrada por Narizinho no momento de dar a sua conclusão pessoal no final da sessão de fábulas. Para ela, como queria Lobato, o enredo diverte e a moralidade fica no subconsciente para ser aplicada em tempo oportuno: “— Para mim, vovó, as fábulas são sabidíssimas. No momento a gente só presta atenção à fala dos animais, mas a moralidade nos fica na memória e de vez em quando, sem querer, *a gente aplica ‘el cuento’*, como a senhora diz”. (p.55, grifo nosso).

Outro dado que chama atenção é o relacionamento de Narizinho com Emília. Por ser teoricamente a dona de Emília, Narizinho tem um misto de autoridade-liberdade-intimidade com a boneca. Em “A menina do leite”, por exemplo, compartilha com Emília das lembranças da viagem ao País das Fábulas. Mas quando a boneca passa dos limites, não vacila em repreendê-la. Em “O cão e o lobo”, quando Emília começa a se auto-promover e não pára mais, Narizinho interfere: “— Chega de ‘mes’, Emília. Vovó está com cara de querer falar sobre a liberdade” (p.31). E Narizinho ainda ironiza a soberba da boneca, sem que esta ouse ter uma reação mais aguda contra a sua dona. Em “Pau de dois bicos”, Narizinho provoca: “— Emília, que é tão amiga da esperteza, devia casar-se com este morcego [...] mas Emília murmurou: ‘Passo’” (p.48). E em “Segredo de mulher”, Narizinho acusa Emília de falso testemunho: “— Isso de contar um conto e aumentar um ponto é ali com a Senhora Emília [...]./ —Eu não exagero — disse Emília. Apenas enfeito” (p.45). Mas, às vezes, Emília chega a agir com certa indelicadeza, principalmente quando Narizinho diz palavras que ferem o seu orgulho, como, por exemplo, em “A rã e o boi”: “Você é ‘gentinha’, não é bem gente” (p.13);

ou em “O gato vaidoso”: “há umas tais pulguinhas humanas que só por terem caído em graça se julgam engraçadíssimas...” (p.47). Nesses casos, Emília dá o troco usando a mímica: faz “muxoxo de pouco caso” (p.13) ou põe-lhe a língua.

Como vimos, a participação de Narizinho é marcante no espaço do “ouvinte”, caracterizando-se principalmente por preocupações de ordem estética, vocabular e avaliativa. Todavia, não deixa de relacionar as fábulas às suas experiências cotidianas e de compartilhar as sensações com Emília, o seu brinquedo predileto.

3.2.2.1.2. *Pedrinho*

Pedrinho é outro “ouvinte” atento das fábulas contadas por Dona Benta. Como consta em *Reinações de Narizinho*, diferentemente de Narizinho, que mora no Sítio, Pedrinho tem 10 anos e vive na cidade com seus pais. Vai para o Sítio somente na época das férias. Ao contrário de Narizinho, que é mais sensível, Pedrinho é um menino valente e que gosta de aventuras. Em “O velho, o menino e a mulinha”, fica claro, pelos seus comentários que além de ser valente, aspira ser independente. Vejamos o diálogo que se desenvolve a partir do momento em que Dona Benta se lembra do título de uma fita de cinema:

— Esse título é a primeira parte dum verso de Shakespeare: “E isto acima de tudo: sê fiel a ti mesmo.” Bonito, não?
 — Lindo, vovó! — exclamou Pedrinho entusiasmado. E vou adotar esse verso como lema da minha vida. Quero ser fiel a mim mesmo — e o mundo que se fomenta... (p.16)

Entre as características mais presentes nas falas de Pedrinho estão a valentia e o gosto pela aventura. Essa última, por exemplo, estará presente nos comentários de “Os dois pombinhos”. Diante de uma moralidade que destaca a segurança de quem prefere ficar em casa, Pedrinho discorda veementemente: “— Não concordo, vovó! — disse Pedrinho. Se toda a gente ficasse fazendo romaria em casa, a vida perderia a graça. Eu gosto de aventuras, nem que volte de perna quebrada” (p.36). E é justamente por gostar de aventuras que Pedrinho

lembra com entusiasmo os detalhes da viagem ao País das Fábulas (narrada em *Reinações de Narizinho*), quando ouve a narração de “Os animais e a peste”:

— Viva! Viva!... Esta é a fábula do Burro Falante — e Pedrinho recordou todos os incidentes daquele dia lá no País das Fábulas. Essa história estava se desenvolvendo, e no instante em que as feras iam matar o pobre burro, o Peninha derrubou do alto do morro uma enorme pedra sobre as fuças do leão. (p.32)

Reafirmando o seu gosto por aventuras, um dos exercícios prediletos de Pedrinho será lembrar fatos que estão relatados em outras obras de Lobato. Assim como a aventura anteriormente citada, que foi narrada em *Reinações de Narizinho*, em “O leão e o ratinho”, ele relembra uma aventura que é narrada em *O saci*. É interessante ressaltar que, por meio das lembranças de Pedrinho (e não só de Pedrinho), Lobato estabelece uma correlação entre fatos narrados na obra *Fábulas* e os narrados em outras obras de sua própria autoria. Vejamos a fala de Pedrinho:

— Foi o meio de vencermos a Cuca naquela nossa aventura do Saci — lembrou Pedrinho. A Cuca não tinha medo de coisa nenhuma, porque era poderosa. Mas quando se viu imobilizada pelos cipós com que a amarramos e com aquele pingo d’água a lhe pingar na testa, cedeu. Entregou o pito, como diz tia Nastácia. (p.49)

Pedrinho é, portanto, um menino de aventuras, e por esse motivo detém alguns conhecimentos adquiridos especificamente em ambientes apropriados para as suas aventuras. Ao ouvir a fábula “As duas cachorras”, Pedrinho compara o episódio narrado ao mata-pau: “O mata-pau é assim. Nasce numa árvore, todo humildezinho e fraquinho; mas vai crescendo, crescendo, e um dia estrangula a árvore que o acolheu” (p.37).

A valentia, como já dissemos, é outro traço distintivo da personalidade de Pedrinho. De fato, para viver as mais diversas aventuras, é necessário que o indivíduo seja destemido, e, quanto a isso, pelo menos no discurso, Pedrinho não deixa nada a desejar. Em “O pastor e leão”, quando ouve a história de um pastorzinho que treme e deixa cair a espingarda ao ver um leão diante de si, Pedrinho diz indignado: “— Pois eu escorava o leão! [...]. Se tivesse com uma boa espingarda escorava — ah isso escorava! Levava a espingarda à cara, fazia pontaria e

pum!...” (p.17). Mas em “A mutuca e o leão”, Pedrinho concorda com a moral da fábula que diz: “São mais de temer os pequenos inimigos do que os grandes” (p.38) e acaba por fazer a sua única ressalva em matéria de coragem: “— Grande verdade! — exclamou o menino. Um tigre é menos perigoso que certos micróbios, e aqui na roça eu só tenho medo duma coisa: vespa” (p.38).

Provavelmente por ser corajoso e não fugir a certas provocações é que um dia Pedrinho brigou na escola. Ele conta o episódio em “Os dois ladrões”, por considerá-lo parecido com o enredo da fábula:

— Isso já me aconteceu uma vez — disse Pedrinho. Briguei lá na escola por causa duma pêra, e quando terminou a briga, que é da pêra? Estava no papo do Zezico, filho do Totó padeiro.

— E você também deu a tal risadinha amarela...

— Dei mas foi um tal murro no ladrão que ele quase vomitou a pêra. Quem riu amarelo foi ele.

— Que adiantou? Ficou do mesmo jeito sem a pêra.

— E o gosto? Uma forra dessas vale três pêras.

Emília concordou. (p.38)

Como vimos no trecho supracitado, Pedrinho bateu em dois meninos de uma só vez por causa de uma pêra. Embora não tenha recuperado a fruta, o que valeu foi a briga pela briga, haja vista a sua afirmação: “Uma forra dessas vale três pêras”. Para Pedrinho, o que importava, portanto, era provar a sua coragem e valentia perante os adversários, o que o tornava digno de respeito e motivo de admiração. Essa experiência de Pedrinho também é um exemplo de aplicação da fábula, assim como fez Narizinho em “A raposa e as uvas”. Dessa vez, ele resgata o plano da moral (o plano humano das relações) contando um fato em que ele mesmo foi o protagonista. Já em “Os dois burrinhos”, aproxima o conteúdo da fábula ao fracasso vivido por um velho conhecido de Dona Benta, o Coronel Teodorico:

Pedrinho observou que o Coronel Teodorico fizera tal qual o burrinho do ouro. Quando se encheu de dinheiro, arrotou grandeza; mas depois que perdeu tudo nos maus negócios, ficou de orelhas murchas e convencido de que era realmente uma perfeita cavalgada. (p.35)

Além de gostar de aventuras e ser valente, Pedrinho certamente gostava de futebol e de competições. E cumpre ressaltar que, nas décadas iniciais do século XX, período em que o livro *Fábulas* de Lobato foi escrito, diferentemente dos dias de hoje, esse tipo de passatempo era exclusivo dos meninos. A passagem em que há uma certa referência indireta a esse possível gosto do menino está nos comentários de “O automóvel e a mosca”. Depois de narrar a história, Dona Benta dirige-se a Pedrinho para fazer a aplicação da fábula. Ela relembra uma partida de futebol: “Lembra-se Pedrinho, daquele jogo de futebol lá na vila? Os assistentes ‘torciam’, e quando a bola entrava no gol não havia um que não atribuísse o ponto a sua torcida pessoal” (p.46). Ainda que Dona Benta estivesse presente entre os que assistiam ao jogo, é a Pedrinho que ela se refere no momento de relembrar o episódio. Este detalhe torna-se importante para a confirmação de que o jogo atraía mais a Pedrinho do que aos demais “ouvintes”. Talvez por gostar de jogo e, conseqüentemente, de competição, é que Pedrinho usa sempre o verbo “ganhar” em suas falas. Em “O leão, o lobo e a raposa”, diante do triunfo desta última, Pedrinho indaga: “— Por que é, vovó, que em todas as histórias a raposa sai sempre ganhando?” (p.29). Já em “A coruja e a águia”, ao ouvir Dona Benta comentar o confronto existente entre os gramáticos e o povo, ele o compara a uma corrida: “— E quem vai ganhar essa corrida, vovó?” (p.13).

A inteligência também é outra qualidade que pode ser percebida nas falas de Pedrinho. Além de ser corajoso e gostar de aventuras, ele é inteligente e bem-informado. Nos comentários sobre as fábulas, é comum que Pedrinho seja o primeiro a dar a resposta dizendo: “— Já sei”. Na fábula “As aves de rapina e os pombos”, Dona Benta conta a história, mas não diz a moralidade. Pede para que os “ouvintes” digam:

— [...] Quero saber qual é a moralidade do caso das aves de rapina e as pombas.

Pedrinho gritou:

— Eu sei, vovó! Dividir é enfraquecer — não é isso mesmo? (p.26)

Em “O homem e a cobra”, Dona Benta comenta a moralidade da fábula e lembra um grande filósofo-educador da China. Antes que ela diga o nome do filósofo, Pedrinho se manifesta: “— Confúcio, já sei!... gritou Pedrinho” (p.43). Notemos que em qualquer época aqui no Brasil, o fato de uma criança de 10 anos ter conhecimentos de filosofia é algo totalmente excepcional. Por ser um menino de notável conhecimento, Pedrinho é capaz de fazer análises interessantes a respeito do mundo: “— Acho que todos os homens importantes são assim — disse Pedrinho. O que eles têm é sorte. Os tais nobres! ‘Passo.’ Os tais duques, os tais reis, os tais príncipes” (p.47). Tratando-se de sabedoria popular, ele também não faz feio. Em “O leão e o ratinho”, quando Narizinho comenta que numa determinada pedra de uma cachoeira há um buraco feito por um pingo de água, Pedrinho lembra que há um ditado para isso: “— E há um ditado popular para esse pingo, ajuntou Pedrinho: Água mole em pedra dura tanto dá até que fura” (p.49).

O cinema parece ser outra área que chama a atenção de Pedrinho. Na fábula “A morte e o lenhador”, ele comenta, entusiasmado, os detalhes de um filme intitulado *Horas Roubadas*. Segundo ele, neste filme a morte era representada por um moço elegante chamado Mister Ceifas e por isso, desde então, havia perdido o medo da morte. Vejamos: “— [...] Eu gostei tanto que perdi o medo da morte. Se ela é assim, que venha buscar-me. Sairei pela mão de Mister Ceifas tal qual aquele velho — feliz, sorrindo e gozando a beleza das paisagens do outro mundo...” (p.25). Trata-se, como podemos notar, de um raciocínio muito elevado e de uma conclusão muito forte para um menino de apenas 10 anos.

Assim como Narizinho, porém com menor frequência, Pedrinho também atenta para o vocabulário das fábulas e chega a avaliá-las, aprovando-as ou reprovando-as. Tanto em um como em outro caso, no entanto, Pedrinho só se manifesta quando o assunto está relacionado aos seus interesses. Em “A coruja e a águia”, uma palavra chama sua atenção: “— Mostrengo ou monstrengo, vovó? — quis saber Pedrinho. Vejo essa palavra escrita de dois jeitos” (p.12).

Depois de ouvir que as duas formas (a primeira dos gramáticos e a segunda do povo) poderiam ser aceitas, ele resolve: “— Pois eu vou adotar o ‘monstrengo’ — resolveu Pedrinho. Acho mais expressivo” (p.13). Já em “O orgulhoso”, acha estranho o nome de uma planta e pergunta: “— Que é tabua, vovó?” (p.50).

No final da narração das fábulas, quando Dona Benta pede que cada “ouvinte” diga algo sobre as fábulas, Pedrinho é o primeiro a fazer a conclusão, já que foi também ele quem pediu para que Dona Benta finalizasse as narrações. Ao expor sua opinião, Pedrinho o faz de forma sintética e objetiva. Vejamos: “— Concluo, vovó, que as fábulas, mesmo quando não valem grande coisa, têm sempre um mérito: são curtinhas...” (p.54). Por essa fala é possível verificar que, para Pedrinho, existem fábulas que não têm muito valor. Entretanto, durante as narrações, não são freqüentes as ocasiões em que a personagem se manifesta para avaliar a fábula ouvida. Mas é certo que quando resolve se manifestar, Pedrinho o faz com intensidade. A fábula “O burro na pele do leão”, por exemplo, é aplaudida com euforia: “— Bravos! — gritou Pedrinho batendo palmas. Está aí uma fábula que acho muito pitoresca. Gostei” (p.27). Já a fábula “O burro sábio” é reprovada por ser muito semelhante a uma outra fábula: “— Está aí uma fábula inútil — disse Pedrinho. Diz a mesma coisa que a do Asno e do Burro”. E depois de saber que se tratava de uma variante, Pedrinho insiste: “— Continuo a achá-la inútil” (p.52).

Pelo que pudemos verificar por meio da análise da participação da personagem como “ouvinte” das fábulas contadas por Dona Benta, Pedrinho é, de fato, um participante ativo das discussões. Ele demonstra valentia, inteligência, curiosidade e gosto por aventuras. Quando se posiciona de forma crítica perante as histórias ouvidas e atenta para questões relacionadas ao vocabulário e outros fatores, deixa transparecer que é um leitor atento e exigente. Juntamente com sua prima Narizinho, Pedrinho pode servir de inspiração aos leitores de Lobato. A curiosidade, o gosto pelo conhecimento e a consciência crítica de Pedrinho e Narizinho

podem ser extensivos aos leitores que, contagiados por essa atmosfera, estarão preparados para o exercício da cidadania.

3.2.2.1.3. *Emília*

Depois de analisarmos a participação de duas crianças, falaremos agora de uma boneca, ou da boneca Emília, que, conforme consta em *Reinações de Narizinho*, é feita de pano e é o brinquedo predileto de Narizinho. No mundo ficcional criado por Lobato, a boneca Emília fala e tem a mesma capacidade de um ser humano. Ela também é “ouvinte” das fábulas contadas por Dona Benta e é, certamente, a mais ativa de todos. Não são poucos os estudiosos a afirmarem que Emília é como se fosse a porta-voz de Lobato. Laura Sandroni (1982, p.93), por exemplo, afirma que Emília expressa “as idéias do autor, sua consciência crítica da sociedade”. Já Cilza Bignotto (1999, p.101) resume o caso da seguinte forma: “se Gustave Flaubert disse ‘Madame Bovary sou eu’, Emília poderia muito bem ter dito, em suas Memórias, ‘Monteiro Lobato sou eu’”.

A personalidade fortíssima de Emília pode ser notada de imediato na forma como o narrador introduz a sua fala. O verbo mais usado para isso é “berrar”. São inúmeras as vezes em que o narrador dos comentários introduz ou registra a participação de Emília usando a expressão “berrou Emília”. O tom “berrado” de fala (mais que gritado) pode indicar imposição do pensamento, domínio e rebeldia, que estão entre as características principais da personagem.

Quando analisamos a participação de Emília nas fábulas, vemos que o que ela mais gosta é de falar de si mesma ou de vangloriar-se. Dessa forma, aos poucos vai se revelando e construindo o seu próprio perfil. Em “O cão e o lobo”, informa: “— [...] Eu sou como esse lobo. Ninguém me segura. Ninguém me bota coleira. Ninguém me governa. [...]” (p.31).

Como vemos, a personagem faz questão de proclamar a sua liberdade e independência e dá sinais de que luta bravamente para manter esses atributos. Na fábula “A garça velha”, o retrato é mais completo e reafirma o anterior. Vejamos:

— Eu não acredito nem em conselhos de amigos quanto mais de inimigos — disse Emília. Não quero que me aconteça o que aconteceu com o Coronel Teodorico.

[...]

Dona Benta arregalou os olhos. Como estava ficando sabida aquela diabinha.

— E em que você acredita, então? — perguntou Visconde.

Emília respondeu:

— No meu miolo. Não vou em onda nenhuma, nem de inimigo nem de amigo. Cá comigo é ali na batata do cálculo... (p.49)

E é nesse espírito de rebeldia e independência que Emília irá defender sempre o seu ponto de vista. Em “A cigarra e as formigas”, contesta as informações passadas por Dona Benta: “— Isso não! — protestou Emília. Não há animalzinho, bicho, formiga ou pulga, que não fale. Nós é que não entendemos as lingüinhas deles” (p.12). Vemos, desde o início, que Emília parece ser observadora atenta dos animais e, neste sentido, os “erros” científicos das fábulas também chegam a incomodá-la, como acontece em “O julgamento da ovelha”:

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

— Por quê?

— Porque urubu não come carne fresca, só come carne podre... (p.18)

Aliás, embora seja uma personagem, digamos, “egocêntrica”, estando inserida no contexto das fábulas de Lobato, é notável a maneira como Emília se solidariza com os animais que são vítimas de alguma violência ou desprezo. Em meio a isto, assume também a defesa do Burro Falante, o Conselheiro. Na fábula “As aves de rapina e os pombos”, critica duramente Tia Nastácia porque é ela quem mata animais para prepará-los para banquetes e, contudo, sente pena das pombas: “— Que graça, essa assassina achar judiação, águia matar pombas! Quem é que ontem torceu o pescoço do frango carijó? Quem é que a semana passada matou aquele leitãozinho? [...]” (p.26). Em “Os animais e a peste”, quando relembram as aventuras vividas no País das Fábulas e que numa delas salvaram o Burro Falante, Emília sente pena do burro

que ficou no lugar do Conselheiro: “— Salvamos o Conselheiro — disse Emília — mas o fabulista pegou um segundo burro para poder completar a fábula. Pobre segundo burro!... — e Emília suspirou” (p.32).

O Burro Falante não faz parte da platéia de “ouvintes” (ou no mínimo não se manifesta), mas, como sabemos em *Reinações de Narizinho*, é uma personagem que passou a morar no Sítio. Pelo menos no contexto das fábulas, ele teve o privilégio de cair nas graças de Emília. A boneca não lhe poupa elogios. Na fábula “O burro juiz”, em que ouve a história de um burro juiz que não tinha competência para fazer a escolha entre o canto de um sabiá e o de uma gralha, afirma:

— Pois se escolhesse o nosso Burro Falante — disse Emília — quem levava na cabeça era ela. Impossível que o Conselheiro não desse sentença a favor do sabiá! Já notei isso. Sempre que um passarinho canta num galho, ele espicha as orelhas e fica a ouvir, com um sorriso nos lábios... (p.19)

Também em “Tolice de asno”, ao ouvir de um burro que se defende do pedantismo de um certo asno recitando um verso de Bocage, Emília diz: “— Aposto que esse burro era o nosso Conselheiro — disse Emília e o asno não pode ser outro senão o Coronel Teodorico” (p.53). Provavelmente em nome do Conselheiro ou pelo menos em sua honra, contrariando a visão geral que se tem do animal, em “O burro na pele de leão” Emília fará uma verdadeira apologia dos burros. Pedrinho, como já vimos, aprova a fábula, mas Emília a rejeita veementemente: “— Pois eu não gostei — berrou Emília — porque trata com desprezo um animal tão inteligente e bom como o burro. Por que é que esse fabulista fala em ‘estúpida criatura?’ E por que chama o pobre burro de ‘animalejo?’ Animalejo é a avó dele...” (p.27). E depois de ser repreendida por Dona Benta, Emília justifica:

— É que não suporto essa mania de insultar um ente tão sensato e precioso como é o burro. Quando um homem quer xingar outro, diz: “Burro! Você é um burro!” e no entanto há outros burros que são verdadeiros Sócrates de filosofia, como o Conselheiro. Quando um homem quiser xingar outro, o que deve dizer é uma coisa só: “Você é um homem, sabe? Um grandíssimo homem!” Mas chamar de burro é para mim o maior dos elogios. É o mesmo que dizer: “Você é um Sócrates! Você é um grandíssimo Sócrates...” (p.27)

Tratando-se de animal, a única ressalva de Emília parece ser em relação às ovelhas ou a qualquer outro animal que não tenha astúcia e não saiba se defender. Em “O lobo velho”, quando ouve a história de uma ovelha que, enganada pela raposa, vai parar na toca do lobo e é devorada, Emília se irrita com a ingenuidade da ovelha e a condena. Em vez de ovelhas, ela prefere as feras. Vejamos:

— Bem feito! — berrou Emília. Uma burrice dessas o melhor que podia fazer era o que fez: entrar na boca do lobo. E, além disso, ovelha eu nem considero como bicho...

— Que é, então? — perguntou Narizinho admirada.

— É um novelo de lã por fora e costeletas por dentro. Ovelha é muito mais *comida* do que *bicho*. Não se defende, não arranha, não morde — é só bé, bé, bé... Bem feito! Eu gosto das feras. São batatais. Urram, e é cada unhaço que arranca lanhos de carne do inimigo. (p.41)

Como é possível notar, Emília pensa de um modo muito particular e está sempre disposta a defender os seus princípios e interesses, mesmo que para isso seja preciso ir contra a ética e o bom senso ou contrariar a opinião dos demais “ouvintes”. Na fábula “Unha-de-fome”, por exemplo, quando ouve a história de um avaro que perdeu o tesouro, Emília sai em defesa dos avaros: “— Pois acho que eles estão certos — disse Emília. O que é de gosto regala a vida, como diz tia Nastácia. Se o meu gosto é namorar o dinheiro em vez de gastá-lo, ninguém tem nada a ver com isso” (p.40). E quando Dona Benta explica que o dinheiro deve circular pois é de utilidade pública, Emília contesta e o narrador explica os motivos de sua reação: “— Sebo para a circulação! — gritou Emília, que também era avara. Aquele célebre tostão novo que ela ganhou estava guardadíssimo. Sabem onde? No pomar, enterrado junto à raiz da pitangueira...” (p.40). Assim como defende o avaro, Emília também defende a malandragem e a esperteza de um charlatão na fábula “O intrujão”: “— Gostei! — berrou Emília. Esse é dos meus. Fez um bom negócio e provou que o verdadeiro burro era Sua Majestade” (p.43). Também na fábula “O orgulhoso”, em que um jequitibá orgulhoso é despedaçado por uma tempestade enquanto a humilde tabua consegue se manter ilesa, Emília prefere a imponência do jequitibá:

— Mas entre ser tabua e ser jequitibá prefiro mil vezes ser jequitibá. Prefiro dez mil vezes!

— Por quê?

— Porque o jequitibá é lindo, é imponente, é majestoso, só cai com as grandes tempestades; e a tabua cai com qualquer foçada dos que vão fazer esteiras. E depois que viram esteiras têm de passar as noites gemendo sob o peso dos que dormem em cima — gente feia e que não toma banho. Viva o jequitibá! (p.50)

Uma das marcas do discurso de Emília é a prolixidade. Se além de defender o seu ponto de vista, ela estiver revoltada com a situação, é capaz, então, de começar a falar e só parar por repreensão de Narizinho ou Dona Benta. Em “O olho do dono”, quando ouve a história de um dono de estábulo que mata um veado fugitivo (provável filhote de Bambi), fica tão profundamente indignada que dispara a falar, e nem mesmo a repreensão de Dona Benta é capaz de conter a sua revolta. Pelo contrário, ela sugere o linchamento da fábula:

Mas de nada adiantou a advertência. [...]. E Emília teve uma idéia. Berrou:

— Lincha! Lincha essa fábula indecente!

Os outros acompanharam-na:

— Lincha! Lincha!...

E os três lincharam a fábula, único meio de dar cabo do matador do filhote de Bambi que estava dentro dela. (p.39-40)

Emília, como podemos notar, é mesmo subversiva e rebelde. É comum que ela queira inverter as idéias a seu modo. Por esse motivo é repreendida com frequência por Dona Benta e, como já vimos, também por Narizinho. Vejamos alguns exemplos:

— Pare, Emília! — disse Dona Benta. Você está se afastando muito da fábula. (p.26).

— Emília! — repreendeu Dona Benta. Mais respeito com avó dos outros. (p.27)

— Pare, Emília! — disse Dona Benta. A fábula não é para mostrar a feiúra de um e a boniteza de outro [...]. (p.39).

Mas o efeito das repreensões, quando ocorre, é somente momentâneo, porque como a própria personagem faz questão de dizer, ela não aceita ordens: “Ninguém me governa”. (p.31). Assim, embora tenha um certo apego por Narizinho, sua dona, e respeite Dona Benta, Emília não vacila também em fazer algum gesto de má-criação, principalmente quando é provocada ou contrariada: “Emília fez um muxoxo de pouco caso” (p.13). “Emília torceu o nariz” (p.31). “Emília botou-lhe a língua. ‘Ahn!’” (p.47).

Um outro aspecto que nos chama a atenção nos comentários das fábulas é a visão assoberbada que Emília tem de si mesma, chegando a ponto de elevar-se ao nível de figuras proeminentes como Marechal Floriano Peixoto e Confúcio. Colocando-se no centro de questões importantes, Emília usará com frequência os pronomes *eu*, *me*, *mim*, *comigo*, *meu* que denotam um certo egocentrismo. Em “A rã sábia”, quando Dona Benta comenta que as “criaturas verdadeiramente sábias olham longe” (p.23), Emília interfere para dizer que esse é o seu caso. Vejamos sua conversa com Narizinho:

— *Eu* enxergo cem metros adiante do *meu* nariz! — gabou-se Emília.
Narizinho fez um muxoxo.
— Gabola! Vovó já disse que louvor em boca própria é vitupério.
— Mas é verdade! — insistiu Emília. Naquele caso da compra das fazendas para aumentar o Sítio do Pica-pau Amarelo, quem viu mais longe? Dona Benta, Pedrinho ou *eu*? *Eu*... (p.23, grifo nosso)

Em “O carreiro e o papagaio”, Narizinho comenta que o melhor meio de sair das dificuldades é lutar. Mas Emília discorda:

— *Eu* sei de outro muito melhor — disse Emília. Dez vezes melhor...
A menina admirou-se.
— Qual é, Emília?
— É quando todos estão desesperados e tontos, sem saber o que fazer, voltarem-se para *mim* e: “Emília acuda!” e *eu* vou e aplico o faz-de-conta e resolvo o problema. Aqui nesta casa ninguém luta para resolver as dificuldades; todos apelam para *mim*... (p.33, grifo nosso)

Ainda em “O sabiá e o urubu”, fábula que ilustra o problema da inveja, quando Dona Benta comenta que em sua casa não existe este tipo de sentimento, Emília interfere: “— Engano seu, Dona Benta! — berrou Emília. Às vezes bem que *me* invejam... / — Quem inveja você, bobinha?/ — Gentes... respondeu Emília fazendo um muxoxo de indireta...” (p.25, grifo nosso).

Já na fábula “O homem e a cobra”, a auto-promoção de Emília parece ser meio descabida, uma vez que ela trata o filósofo Confúcio como seu semelhante e contemporâneo. Ao ouvir Dona Benta repetir um pensamento de Confúcio, a boneca aplaude radiante: “Emília bateu palmas. / — Pois então Confúcio concorda *comigo*. *Meu* ditado é: ‘Para os maus, pau!’

Justiça é pau” (p.43, grifo nosso). Considerando que Confúcio era um célebre filósofo chinês que vivera milhares de anos antes do “surgimento” de Emília, a expressão natural e ética seria: “Concordo com ele”. Também na fábula “A cabra, o cabrito e o lobo”, existe uma equiparação no mínimo curiosa. A história trata de um cabritinho que escapou das garras do lobo porque foi capaz de desconfiar. Diante disso, vejamos a manifestação de Emília: “— Esse cabritinho — disse Emília — é como *eu* e o Marechal Floriano Peixoto. Nós três confiamos desconfiando. Lobo nenhum nos embaça. Esse cabritinho aprendeu *comigo*” (p.37, grifo nosso). Vemos que, se Emília se eleva ao mesmo plano do Marechal Floriano Peixoto,³⁶ a figuração animal do “cabritinho” reduz a imponência dos dois (Emília e Marechal). O cabritinho, somado a eles, torna-os seu semelhante: “Nós três confiamos desconfiando” (p.37).

A ótica de Emília, como já é possível notar nas citações anteriores, parece ser mesmo em algumas situações a ótica do absurdo. Quando Emília resolve dar respostas mesmo sem sabê-las, a situação torna-se ainda mais hilariante. Em “O veado e a moita”, ao ouvir a palavra “sinédoque”, interrompe a conversa para dar uma resposta totalmente sem nexo:

— Eu sei o que é isso — berrou Emília. É “sem” com um pedaço de bodoque.
Ninguém entendeu. Emília explicou:
— *Sine* quer dizer “sem”: Quando o Visconde quer dizer “sem dia marcado”, ele diz *sine die*. É um latim. E “doque” é um pedaço de bodoque... (p.24)

Já na fábula “O touro e as rãs”, Emília apela para o absurdo explícito. Quando alguém pergunta a origem da expressão “pagar o pato”, ela apressa-se em responder: “— Eu sei — berrou Emília. *Veio* duma fabulazinha que *vou* escrever. ‘Dois fortes e um fraco foram a um restaurante comer um pato assado. Os dois fortes comeram todo o pato e deram a conta para o fraco pagar...’” (p.20). É interessante observar que se o verbo *veio* está no pretérito, a fábula

³⁶ O marechal Floriano Peixoto foi o segundo presidente da história da República e governou o país no período de 1891 a 1894.

portanto já deveria estar escrita. A expressão “pagar o pato”, existente no presente, não poderia ter vindo do futuro expresso em “vou escrever”.

No comentário de Emília destacado anteriormente, vemos também a manifestação de uma idéia sempre presente em seus objetivos: a invenção de fábulas. Em geral isso acontece quando Emília resolve não aceitar o ensinamento proposto ou, como já vimos, quando manifesta uma pretensão de ser fabulista. Em “O corvo e o pavão”, por exemplo, ao ver Dona Benta elogiar a beleza de Narizinho, Emília fica enciumada e ironiza a situação prometendo escrever uma fábula: “Emília torceu o nariz. Depois prometeu escrever uma fábula com o título: ‘Os Netos da Coruja’” (p.31). E, nesse caso, é provável que Emília quisesse fazer uma analogia com o enredo de “A coruja e a águia”. Já em “Os dois pombinhos”, Emília não concorda com o final e, solidarizando-se com a opinião de Pedrinho, faz um pré-esboço de uma fábula ao contrário. Vejamos:

— Eu também! — berrou Emília, e hei de escrever uma fábula o contrário dessa.

— Como?

— Assim que o pombinho viajante partiu, um caçador aparece e dá um tiro no que ficou fazendo romaria em paz. Quando o viajante volta, todo estropiado, vê as penas do companheiro no chão, manchadas de sangue. Compreende tudo e diz: “Quem vai, volta estropiado; mas quem não vai cai na panela”. (p.36)

Também em “O lobo velho”, apesar de defender a esperteza característica da personagem, Emília admite que nessa fábula a raposa teria sido desonesta. Por isso resolve inventar uma fábula em que ela é punida: “— Isso é verdade. Para uma raposa dessas, só tiro na orelha. Vou fazer uma fábula em que a raposa, em vez de sair ganhando, perde. Uma fábula assim... / E começou a inventar a fábula da ‘raposa que levou na cabeça’” (p.41). Na fábula “As duas panelas”, Emília faz menção de escrever uma outra fábula, mas apenas para modificar-lhe a moral. Quando Pedrinho diz que a moral da fábula referida deveria ser também “Lé com lé, cré com cré” (p.53), a boneca interfere e diz:

— Se fosse escrever essa fábula — berrou Emília — eu punha uma moralidade diferente.

— Qual?

— Fé com fé, bá com bá, isto é, ferro com ferro, barro com barro. Todos acharam engraçadinho. (p.53)

Como podemos notar nos casos citados anteriormente, a despeito de sua rebeldia e irreverência, Emília também é capaz de entrar em acordo e até de ser gentil e engraçada. Aliás, ser engraçada não é exceção em Emília, mas sim a grande regra. Seus disparates, por mais absurdos que sejam, quase sempre induzem ao riso e determinam a presença de um humor inconfundível na obra de Lobato. No caso da fábula “O leão, o lobo e a raposa”, ela corrobora a moral, fazendo uma alusão à história da Capinha Vermelha: “— Bem feito! — exclamou Emília. Essa raposa merece um doce. E com certeza o tal lobo era aquele que comeu avó de Capinha Vermelha” (p.29). Talvez por identificar-se com a personagem principal, a maior vibração de Emília, no entanto, ocorre em “A menina do leite”. Ela dirige-se gentilmente a Narizinho e relaciona o episódio narrado a uma experiência vivida na viagem ao País das Fábulas, registrada em *Reinações de Narizinho*:

Emília bateu palmas.

— Viva! Viva a Laurinha!... No nosso passeio ao País das Fábulas tivemos ocasião de ver essa história formar-se — mas o fim foi diferente. Laurinha estava esperta e não derrubou o pote de leite, porque não carregava leite em pote nenhum e sim numa lata de metal bem fechada. Lembra-se, Narizinho?... (p.23)

Já dissemos anteriormente que Emília tem um pensamento independente. Além disso, ela costuma usar um discurso persuasivo para convencer as demais personagens. Nesse sentido, uma outra de suas idéias fixas (como a de inventar fábulas, por exemplo) é a da mudança e a da reforma. Em “O reformador do mundo”, ela discorda do princípio veiculado pela fábula e praticamente monopoliza o comentário para expor o seu plano. Vejamos o comentário completo:

— Pois esse Américo era bem merecedor de que a abóbora lhe esmagasse a cabeça duma vez — berrou Emília. Eu, se fosse a abóbora moía-lhe os miolos...

— Por quê?

— Porque a natureza anda precisadíssima de reforma. Tudo torto, tudo errado... Um dia eu ainda agarro a natureza e arrumo-a certinha, deixo-a como deve ser.

Todos se admiraram daquela audácia. Emília continuou:

— Querem ver um erro absurdo da natureza? Essa coisa do tamanho... Para que tamanho? Para que quer um elefante um corpão enorme, se podia muito bem viver e ser feliz com um tamanhinho de pulga? Que adianta aquele beijo enorme de tia Nastácia? Tudo errado — e o maior dos erros é o tal tamanho.

— E quando vai você reformar a natureza, Emília?

— Um dia. No dia em que eu me pilhar aqui sozinha... (p.14)

O comentário acima resume, portanto, um sonho megalomaniaco de Emília que envolve reforma geral da natureza e a mudança no tamanho das coisas. Embora sua idéia seja muito audaciosa, a boneca parece convencer os demais “ouvintes”. Quanto a isso, é interessante ressaltar que nesse “projeto” de Emília estão antecipadas algumas idéias que serão desenvolvidas depois nas obras *A reforma da natureza* e *A chave do tamanho*, também de Monteiro Lobato. Essa iniciativa do escritor de lembrar ou de antecipar na ficção os episódios de outras obras pode ser entendida como uma forma inédita e original de fazer *merchandising* de sua produção literária. Além de dar entrevistas, publicar notas em jornais e revistas e de estimular a venda de livros em locais variados, Lobato chega a usar a própria ficção para fazer publicidade de suas obras. Já quase no final da obra, na fábula “Mal maior”, Emília reafirma indiretamente o seu compromisso com a mudança. Diante de uma moral que afirma estar o mundo “bem equilibrado” (p.52), ela reage negativamente. Unindo rebeldia, independência de pensamento e uma boa dose de disparate, Emília defende a reorganização do mundo:

— Não gostei! — berrou Emília. Se nada mudar, o mundo fica sempre na mesma e não há progresso.

— Espere, Emília — disse Dona Benta. O que a fábula quer dizer é que qualquer mudança nas coisas prejudica a alguém.

— Pode prejudicar a um e fazer bem a dois — insistiu Emília. As coisas não são tão simples como as fábulas querem. *Est modus...* como é aquele latim que a senhora disse outro dia, Dona Benta?

— *Est modus in rebus...*

— Isso mesmo. Nos modos está o rébus...

— Não, Emília. Esse latim quer dizer que em tudo há medidas. (p.52)

Por meio dessa rápida análise, é possível notar que, entre os “ouvintes” das fábulas contadas por Dona Benta, Emília é a mais participativa e eloqüente. Suas idéias são originais

e, em algumas situações, ela está com a razão, como ocorre, por exemplo, em “O lobo e o cordeiro”, fábula que estudaremos mais adiante. Reconhecendo o seu mérito, Dona Benta lhe dirige esporadicamente alguns elogios. Nessas situações, Emília sente-se completamente lisonjeada e mostra o seu “fraco”, esquecendo-se de sua rebeldia e dureza. Na fábula “Os dois viajantes na macacolândia”, Pedrinho lembra que Emília correria um sério risco na ocasião em que ela falou algumas verdades para Dom Quixote. Mas Dona Benta defende o atrevimento da boneca:

— Emília sabe o que faz — observou Dona Benta. A esperteza chegou ali e parou. Ela sabia muito bem que o cavalheiro da Mancha era incapaz de ofender uma “dama” e por isso abusou...
Emília rebolou-se toda ao ouvir-se classificada de dama... (p.22)

Em “Tolice de asno”, o prêmio de Emília será maior ainda, uma vez que Dona Benta chega a compará-la com Bocage, “um velho poeta português, notável por suas agudezas” (p.53). Diante desta explicação de Dona Benta, Pedrinho deseja saber o que é “agudeza”. A resposta é uma verdadeira exaltação de Emília: “— É filosofia com graça, meu filho. Emília, por exemplo, tem às vezes excelentes agudezas... / Emília derreteu-se toda” (p.53).

Como vimos, embora as crianças do Sítio sejam especiais, possuindo inteligência e consciência que muitos adultos não chegam a ter, nada se compara com a autonomia e a intempestividade de Emília. Não tendo qualquer preocupação com o julgamento dos outros e nem mesmo com a lógica dos fatos, ela é totalmente original em sua forma de analisar o mundo, as pessoas e as coisas. Seu raciocínio é rapidíssimo, sendo que a elaboração de conceitos absurdos é só mais uma expressão de sua liberdade e independência. No momento de concluir o assunto fábula, ela o faz de maneira completamente objetiva e concisa, aproximando o discurso figurativo do enredo, do discurso temático da moral: “— Eu acho que as fábulas são indiretas para um milhão de pessoas. Quando ouço uma, vou logo dando nome aos bois [...]” (p.55). Por meio de alguns fatores combinados do caráter de Emília, como imponência, irreverência, descontração, ousadia e vivacidade, somados à participação também

ousada e crítica de Narizinho e Pedrinho, Lobato promove uma revisão dos princípios contidos nas fábulas e ainda acaba por aproximá-las do leitor infantil. Com Emília, as fábulas de Lobato tornam-se muito mais atraentes e encantadoras.

3.2.2.1.4. Visconde

Um outro “ouvinte” atento das fábulas contadas por Dona Benta é o Visconde. Como está registrado em *Reinações de Narizinho*, ele foi fabricado por Pedrinho a partir de um sabugo de milho e tornou-se sábio por estar sempre na estante de livros de Dona Benta.

O Visconde é praticamente um subordinado de Emília, uma vez que é obrigado a obedecer a todas as suas ordens. Talvez por isso não tenha estado presente desde a primeira fábula. A primeira referência a ele ocorre somente na fábula “O carreiro e o papagaio”, a trigésima terceira da seleção, em que Narizinho lembra o importante papel que ele desempenha na realização das façanhas de Emília. Quando a boneca diz que é ela quem resolve todos os problemas, Narizinho pondera: “— E você manda o Visconde. Sem o faz-de-conta e o Visconde ela não se arranja” (p.33). Na fábula seguinte, “O macaco e o gato”, temos a prova de que ele não estava presente na roda de “ouvintes”, quando o narrador registra: “O Visconde vinha entrando” (p.33).

Depois da chegada do Visconde, referida no parágrafo anterior, teremos a sua participação efetiva, ainda que tímida, no espaço do “ouvinte”. Provavelmente um dos motivos para que a participação do Visconde seja pequena é a sua subserviência em relação à Emília, que reprova algumas de suas interferências. Outrossim, as fábulas eram direcionadas para as crianças, e o Visconde não faz parte ou não se insere nesse quadro. Mesmo assim chega a monopolizar o comentário de algumas fábulas e faz isso geralmente para reclamar da exploração a que é submetido. Na fábula “O imitador dos animais”, diante da moral: “Mais

vale cair em graça do que ser engraçado” (p.51), o Visconde intervém: “— Apoiadíssimo — exclamou o Visconde. Mais vale cair em graça do que ser engraçado. Eu, por exemplo, tenho sido bem engraçadinho em várias ocasiões — mas quem cai em graça é sempre outra pessoa...” (p.51). Dessa vez, apenas o Visconde comenta a fábula e aproveita para atingir indiretamente Emília, que surpreendentemente não reage, como ocorre também em “O macaco e o gato”:

O Visconde vinha entrando. Ouviu a discussão e disse:
— Aqui está um que nunca jamais teve o gosto de comer o bom-bocado.
Quando chega a vez dele, aparece sempre *alguém* que o logra.
Todos compreenderam a indireta... (p.33)

Mas nem sempre Emília ignora os ataques indiretos do Visconde, principalmente quando ele insiste em repeti-los. E basta apenas um olhar da boneca para que ele desista do seu intuito. Na fábula “A mosca e a formiguinha”, que aparece logo depois de “O macaco e o gato” e que ensina a lição de que aquele que deseja colher deve plantar, o Visconde também é o único que se manifesta para discordar da moral e novamente criticar Emília:

— Seria muito bem se fosse assim — disse o Visconde. Mas muitas e muitas vezes um planta e quem colhe é o outro...
Emília fuzilou-o com os olhos. Aquilo era indireta das mais diretas. O Visconde, amedrontado, encolheu-se no seu cantinho. (p.34)

Embora o Visconde ouse protestar indiretamente contra os abusos de Emília, sua reação diante de apenas um olhar confirma o forte domínio que Emília exerce sobre ele, que certamente corre sérios riscos, se desobedecê-la ou desagradá-la.

Mesmo não tendo liberdade de ação e de expressão, o Visconde é realmente um sábio. A própria Emília sabe disso e talvez por isso o explore tanto. Em “O ratinho, o gato e o galo”, ela acha um absurdo que um rato não consiga identificar um gato e, quando alguém pergunta o porquê, responde: “— Porque o Visconde diz que os animais do ‘naipe’ dos ratos já nascem sabendo o que é gato. Adivinham gato pelo cheiro. Por isso digo: ou o gato estava morto ou o ratinho estava endefluxado...” (p.36).

Quando não é para reclamar de Emília, a participação do Visconde geralmente ocorre para dar explicações científicas a respeito dos fatos. Na fábula “Segredo de mulher”, além de dar uma dessas explicações, curiosamente, pela única vez, enfrenta Emília. A partir do enredo da fábula, Pedrinho e Narizinho aproveitam para dizer que Emília também tinha o costume de aumentar as notícias ou os feitos que realizava. Nesse momento, o Visconde interfere para dizer que existe uma razão psicológica para este fato:

O Visconde explicou que há para isso uma razão psi-co-ló-gi-ca.
 — É para melhor acentuar o fato — disse ele. Contar uma coisa é passar essa coisa duma cabeça para outra. E como nessas passagens há sempre perda (como na corrente elétrica que vai de um ponto a outro), o contador exagera. Exagera sem querer, por instinto.
 — Eu não exagero — disse Emília. Apenas enfeito.
 — Pois então exagera, porque enfeitar é exagerar — explicou o Visconde. E voltando-se para Emília: “Pode botar a língua...”. (p.45)

Como vemos, o Visconde parece, dessa vez, diferentemente de outras, tentar impor o seu ponto de vista. Outro pormenor que nos chama a atenção é o fato de o Visconde mostrar uma certa desenvoltura ao mandar Emília “botar a língua”. Isso pode revelar que, na relação de dominação de uma personagem para com a outra, existe paradoxalmente uma certa intimidade que pode partir não só da parte dominadora (Emília), mas também do dominado (Visconde). Na fábula “A garça velha”, por exemplo, quando Emília diz não acreditar nem em conselhos de amigo nem de inimigo, Visconde pergunta: “— E em que você acredita, então?” (p.49). Essa liberdade de perguntar revela que, apesar dos percalços, existe uma certa amizade entre ambos.

Todas as vezes que o Visconde tem ou toma a palavra para dar suas explicações, ele o faz com muita propriedade. Sua conclusão a respeito da fábula é de todas a mais completa. Para exemplificá-la, usa o enredo da fábula “Liga das Nações”:

— Na minha opinião, as fábulas mostram só duas coisas: 1^a) que o mundo é dos fortes; e 2^a) que o único meio de derrotar a força é a astúcia. Essa da Liga das Nações, por exemplo. Os animais formaram uma liga, mas que adiantou? Nada. Por quê? Porque lá dentro estava a onça, representando a força e contra a força de nada valeram os direitos dos animais menores. Bem que a irara fez ver o direito desses animais menores. Mas nada

conseguiu. A onça respondeu com a razão da força. A irara errou. Em vez de alegar direito, devia ter recorrido a uma esperteza qualquer. Só a astúcia vence a força. Emília disse uma coisa certa nas suas Memórias... (p.55)

Vemos que o Visconde fala como pesquisador que gosta de explorar os detalhes. Como cientista, ele chega a usar a autoridade do conhecimento científico para contestar opiniões erradas. Na fábula “O burro sábio”, quando Pedrinho diz que “todas as coisas podem ser ditas de muitas maneiras” (p.52), ele contesta: “— Isso também, não, Pedrinho. As verdades científicas só podem ser ditas de uma maneira. Quando eu pergunto: ‘Quanto é um mais um?’ a resposta só pode ser ‘Dois’” (p.52). Emília, porém, interfere e é aí que o Visconde se atrapalha: “— E o ‘Onze’ onde fica, Visconde? — berrou Emília. Um mais um também dá 11./ O sabuguinho científico atrapalhou-se” (p.52).

As passagens supracitadas mostram que o Visconde tem, de fato, uma grande bagagem de conhecimentos acumulados, mas não é capaz de aplicá-los em sua vida cotidiana. Ele conclui que a astúcia é fundamental, mas atrapalha-se perante os absurdos desconcertantes de Emília e não consegue se livrar dos desmandos da boneca. Falta-lhe a esperteza que ele mesmo reconhece ser tão fundamental para se escapar do poder da força ou de qualquer tipo de abuso. A esperteza que falta ao Visconde é sobejante em Emília, que acaba por transformá-lo em seu criado.

É interessante observar que Emília, como vimos no tópico anterior, dispensa todas as honras ao Burro Falante, chegando a compará-lo a Sócrates. Não admite sequer que alguém dirija alguma palavra de ofensa à classe dos burros, que, segundo ela, é uma espécie de animais nobres. Entretanto, se para Emília o Burro Falante é o burro sábio ou o burro filósofo do Sítio, o Visconde não é digno de grandes considerações. E justamente ele, que deveria receber o reconhecimento de sábio oficial do Sítio. Mas, pelo contrário, ela chega a desconsiderar as suas verdades científicas e o transforma em um verdadeiro “sábio burro”, dada a passividade do Visconde perante o autoritarismo de Emília, bem como sua

incapacidade de aplicar suas conclusões na prática. Poderíamos dizer, portanto, que no contraste de “burro sábio” e “sábio burro”, estaria configurada uma artimanha estratégica de Lobato que, por meio de Emília, critica ironicamente os sábios sem ação. Em outras palavras, poderíamos afirmar que o escritor quer demonstrar que há sábios incapazes de aplicar devidamente os seus conhecimentos para que a realidade histórica e social seja transformada.

3.2.2.1.5. *Tia Nastácia*

Tia Nastácia é “ouvinte” das fábulas apenas por acaso. Ela não está sempre presente na roda de “ouvintes”, que estão provavelmente na sala ou na varanda, pois permanece na copa ou na cozinha ocupada com seus afazeres. É moradora do Sítio e da casa de Dona Benta, mas não faz parte da família. Apenas trabalha e não recebe salário. A relação com as demais personagens do Sítio, no entanto, é amistosa e afetuosa, porque tia Nastácia é uma “negra de estimação que carregou Lúcia em pequena” (LOBATO, 1973, v.1a, p.11). Este tipo de “relação de trabalho” era uma remanescente da escravidão muito comum nas décadas iniciais do século XX, que marcam o contexto de produção da obra de Lobato.

A primeira referência à tia Nastácia ocorre na fábula “O reformador do mundo” e revela desde já um certo preconceito relacionado aos traços étnicos da personagem. Ao querer reformar o mundo, diminuindo o tamanho das coisas, Emília, entre outras observações, diz: “Que adianta aquele beijo enorme de tia Nastácia?” (p.14). É interessante observar que o pronome “aquele” confirma a ausência ou a distância em que estava tia Nastácia. Se ela estivesse por perto, Emília certamente diria: “esse beijo”.

Em “O rato da cidade e o rato campo”, teremos a sua primeira e, talvez, a única participação como “ouvinte” efetiva, porque é só desta vez que ela pára e ouve a fábula completa. Ao ouvir falar de um rato do campo que vai se aventurar na casa de seu amigo que

mora na cidade e se dá mal e, por isso, acha melhor voltar para sua casa, tia Nastácia interfere. Ela comenta o susto que passou na ocasião em que fez uma viagem à Lua juntamente com as crianças do Sítio, uma aventura que é relatada em *Viagem ao céu*.

— Está certo! — disse tia Nastácia que havia entrado e parado para ouvir. Nunca me hei de esquecer do que passei lá na Lua quando estive cozinhando para São Jorge e ouvia os urros daquele dragão. Meu coração pulava no peito. Só sosseguei quando me vi outra vez aqui no meu cantinho... (p.15)

As expressões “havia entrado” e “parado para ouvir” mostram que tia Nastácia está apenas de passagem e logo se ausentará novamente. Esse indício se confirma nos comentários das fábulas “O veado e a moita” e “A cabra, o cabrito e o lobo” e continuará a ser confirmado em outras participações de tia Nastácia.

Em “O veado e a moita”, quando Narizinho comenta a beleza da linguagem usada por Dona Benta, diz: “Se tia Nastácia estivesse aqui, dava à senhora uma cocada” (p.24). Nesta fala de Narizinho temos, portanto, a informação de que tia Nastácia não está presente entre os “ouvintes”. A condicional do início da fala somada ao subjuntivo “estivesse” transforma a presença da personagem em hipótese. Já em “A cabra, o cabrito e o lobo”, temos uma informação de onde estava tia Nastácia naquele momento. Ela ouve um disparate de Emília e estranha: “Tia Nastácia, lá na copa, murmurou ‘Ché!...’” (p.37). Nesse caso, é muito provável que tia Nastácia nem tenha ouvido a fábula toda, uma vez que a interjeição “Ché” expressa, apenas, um certo estranhamento diante de uma informação absurda dita por Emília. Já em “As aves de rapina e os pombos”, também é provável que tia Nastácia não tenha ouvido a história completa, mas ouviu o suficiente para entender parte do enredo, que tratava de uma guerra ocorrida entre as aves de rapina e os pombos. Vejamos sua interferência: “— Houve mesmo essa guerra, Dona Benta? — perguntou tia Nastácia, que vinha entrando com um prato de pés-de-moleques ainda quentinhos. Judiação, as malvadas matarem as pombinhas...” (p.26). É interessante observar que quando tia Nastácia pergunta “houve mesmo essa guerra”, demonstra ter dúvidas sobre a veracidade das histórias narradas. Podemos considerar que este

é um tipo de dúvida inexistente até mesmo entre as crianças do Sítio, pois como demonstram em suas conclusões, elas sabem que as fábulas são um tipo de figuração. Também a expressão “vinha entrando com um prato de pés-de-moleque” não só confirma a ausência da personagem como diz também de sua ocupação na casa de Dona Benta. Já nessa fábula, a participação de tia Nastácia provoca um certo conflito com Emília, que a chama de “assassina”, como já vimos, por matar frangos e leitões para os banquetes. Por esse motivo, segundo Emília, não seria lógico que tia Nastácia sentisse pena dos animais. Como veremos, esta tendência de conflito confirmar-se-á nas últimas participações da personagem.

No próximo tópico, veremos que Monteiro Lobato opta pelo uso de uma linguagem simples e coloquial em sua obra e, especialmente, em suas fábulas.

Tratando-se de um livro de fábulas, um gênero cujas raízes estão fixadas na tradição oral, é bom salientar que Monteiro Lobato recupera também alguns ditos populares que são repetidos pelas personagens nos comentários. Há casos em que passam a integrar a moral da fábula, como ocorre, por exemplo, em “Os dois pombinhos”: “Bem certo o ditado: *Boa romaria faz quem em casa fica em paz*” (p.36). É certamente neste sentido que alguns ditos atribuídos à tia Nastácia são repetidos principalmente por Emília. E lembremos, segundo consta nas obras do próprio Lobato, que tia Nastácia representa o povo. Em “Unha-de-fome”, temos: “O que é de gosto regala a vida, como diz tia Nastácia” (p.40); e em “O leão e o ratinho”, temos: “Entregou o pito, como diz tia Nastácia” (p.49).

As duas maiores participações de tia Nastácia estão mesmo em “O egoísmo da onça” e “A pele do urso”. Em ambas as fábulas, o motivo de seu interesse pela história será semelhante: ela não ouve a fábula, mas ouve o nome de algum alimento, constante justamente na moral que vem localizada no fim da história. Dessa forma, o centro do interesse é o alimento e não o enredo da história.

Em “O egoísmo da onça”, depois de contar a história, Dona Benta insere um dito popular na moral que diz: “Pimenta na boca dos outros não arde...” (p.51). É possível que tia Nastácia nem tenha ouvido todo o pensamento, uma vez que a única palavra que lhe chama a atenção é “pimenta”. Assim, todo o comentário da fábula dar-se-á em torno desta palavra. Vejamos:

Na voz de “pimenta”, tia Nastácia veio lá da cozinha, com a colher de pau na mão.

— Pimenta, Sinhá? É o que está me fazendo falta hoje. Acabou-se aquela do vidro de boca larga e não sei como me arranjo com o vatapá de amanhã...

Todos caçoaram da pobre preta.

— Não é isso sua boba. Estamos “fabulando” a pimenta que arde na boca dos outros.

A negra não entendeu.

— Não arde? Quem disse que não arde? Só não arde se não for das ardidias. Dona Benta ficou com preguiça de explicar e deu-lhe ordem de fazer o vatapá sem pimenta.

— Ché! Fica sem graça, Sinhá. Feijão sem sal, vatapá sem pimenta e café requentado, é jantar estragado. (p.51)

A expressão “veio lá da cozinha, com a colher de pau na mão” revela o reduto de trabalho de tia Nastácia e explica o motivo de sua ausência na roda de “ouvintes”. O interesse pela palavra “pimenta” decorre exatamente de uma correlação existente entre a palavra e o ofício de tia Nastácia: pimenta é o condimento mais utilizado na culinária brasileira. Sua falta em casa de Dona Benta era um agravante, sobretudo no dia em que o cardápio seria vatapá, uma iguaria de tradição afrobaiana, cujo preparo exige um farto uso de pimenta. Dessa forma, quando tia Nastácia reclama da falta de pimenta, não está pensando na figuração fabular, mas quer apenas que o ingrediente seja providenciado. Por essa razão, ocorre um conflito de interesses proveniente de uma confusão entre sentido próprio da palavra (pimenta = tempero) e o sentido figurado (pimenta = algum mal ou problema), que é o sentido explorado na moral da fábula. Enquanto Dona Benta diz: “Estamos ‘fabulando’ a pimenta que arde na boca dos outros”, tia Nastácia afirma: “Só não arde se não for das ardidias”. Considerando que o motivo do desentendimento é a confusão de sentidos e ainda que tia Nastácia (cozinheira) possivelmente não tenha ouvido a fábula, não existe muito fundamento na reação dos demais

“ouvintes” diante de sua pergunta: “Todos caçoaram da pobre preta”. E Dona Benta ainda diz: “— Não é isso, boba”. Na verdade, o episódio é uma amostra do tratamento reservado para a personagem na obra de Monteiro Lobato. Nela, o perfil construído de tia Nastácia é o de uma pessoa ingênua, desinformada e pouco inteligente. Como veremos em sua última participação, ela é incapaz de entender até mesmo a figuração de provérbios populares que são habitualmente repetidos por pessoas de cultura ágrafa como ela. E lembremos que tia Nastácia é negra. Somado ao “Que adianta aquele beijo enorme de tia Nastácia?” (p.14) dito por Emília, tudo isso não deixa ser uma manifestação do preconceito contra a raça que permeará a obra de Lobato. Vale frisar, entretanto, que a manifestação desse problema não diminui o valor da obra de Lobato, uma vez que se constitui um toque de verossimilhança que mais ou menos reproduz o que, de fato, ocorria no Brasil dos anos 20, no sentido de integração dos ex-escravos na sociedade. É possível crer que a situação real fosse muito mais grave que as nuances retratadas na ficção.

A última participação de tia Nastácia dar-se-á nos mesmos moldes da anterior. Dona Benta, ao contar a fábula “A pele do urso”, inclui na última fala de uma das personagens a moral da fábula: “— [...] não se deve contar com o ovo antes da galinha o botar!...” (p.54). A palavra “ovo”, novamente um alimento, será o motivo do interesse e da participação de tia Nastácia. Vejamos:

Ouvindo falar em ovo, tia Nastácia veio lá da cozinha saber que história de ovo era aquela. Ovo é uma coisa que bole no coração das cozinheiras. Dona Benta teve de repetir o caso da pele do urso.

A pobre preta não entendeu nada. Só gostou daquele ovo ali no fim, mas não achou nenhuma relação entre a pele do urso e o ovo da galinha.

— Será que esse caçador pensa que urso bota ovo? — disse ela tolamente. Todos riram-se.

— A cara de tia Nastácia está me sugerindo uma fábula que esqueci de contar — disse Dona Benta — a do Galo e a Pérola. Um galo estava ciscando no terreiro. De repente encontrou uma pérola. “Que pena!” — exclamou. “Antes fosse um grão de milho”.

A boa negra ainda ficou mais atrapalhada. Urso, ovo de galinha, pérola, grão de milho... Que embrulhada era aquela? E voltou para a cozinha resmungando:

— Até Sinhá está ficando que a gente não entende. Credo. (p.54)

Como vemos, mais uma vez tia Nastácia não consegue estabelecer a correlação existente entre o enredo e a moral e muito menos decifra o sentido figurado da palavra “ovo” dentro do provérbio. A situação ainda se complica, quando Dona Benta resolve contar outra fábula para ilustrar o fato. Tal inaptidão parece não ser compatível com a capacidade criativa e intelectual de pessoas que, assim como tia Nastácia, não freqüentaram escolas. Aliás, a invenção de lendas, anedotas, quadrinhas e ditos ocorre principalmente nas esferas populares. Por esse viés, é possível considerar que o conflito sempre presente nas aparições de tia Nastácia contribui para o seu afastamento do grupo de “ouvintes”, de modo que ela prefira permanecer na cozinha, o seu ambiente familiar: “E voltou para a cozinha resmungando”. Entretanto, a não-integração de tia Nastácia ao ambiente de leitura ou narração das fábulas e sua permanência na cozinha não quer dizer apenas da incapacidade de compreensão ou de apreciação do que é belo, mas é emblemática da marginalização do negro na sociedade brasileira, principalmente nas décadas iniciais do século XX, o contexto de produção da obra de Lobato. Por não ser “ouvinte” de fato, ela também não é convocada para dar sua conclusão a respeito das histórias narradas. Quem não tem espaço no grupo social também não tem voz. Como diz Marisa Lajolo (1999, p.65), “apesar de suas breves mas muito significativas incursões pela sala e varanda, encontra no espaço da cozinha emblema de seu confinamento e de sua desqualificação social”.

Por meio dessa rápida análise, vimos que a participação de tia Nastácia é conflituosa e que, na verdade, ela não é “ouvinte” efetiva das fábulas. Digamos, então, que ela é “meio-ouvinte” das fábulas narradas por Dona Benta, uma vez que, na maioria dos casos, ela está ausente e ocupada, provavelmente, com as tarefas relacionadas ao seu ofício de cozinheira.

Com tia Nastácia, concluímos, portanto, a análise da participação dos “ouvintes” das fábulas, cinco no total (Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde, e tia Nastácia), além da

participação da narradora e comentarista Dona Benta. Partiremos agora para uma abordagem da linguagem utilizada nas fábulas de Lobato.

3.2.2.2. A originalidade da linguagem

Nas fábulas de Lobato, a linguagem é uma das determinantes do humor e, também, configura-se como um atrativo para o leitor infantil. Como afirma o próprio Lobato, a linguagem de suas fábulas é simples, coloquial e sem “literaturas”. Elas possuem um estilo direto, próprio das conversas cotidianas. A linguagem revela, também, a singularidade do escritor, bem como do tempo e do espaço em que ele está inserido.

O posicionamento de Lobato perante a linguagem também é um dos fatores que marcam uma nova era para a literatura infantil brasileira. Segundo Lígia Cadernatori Magalhães (1984, p. 137), ao operar uma renovação nos moldes tradicionais, Lobato ataca em duas frentes: a da ideologia e a da retórica. Nesse plano da retórica, fica clara a sua opção por uma linguagem livre de rebuscamentos, com a qual a criança se identificasse. Em carta a Godofredo Rangel, em 1945, Lobato (1972, p. 372) dá a receita:

Para ser infantil tem o livro de ser escrito como o *CAPINHA VERMELHA*, de Perrault. Estilo ultradireto, sem nem um grânulo de “literatura”. Assim: Era um rei que tinha duas filhas, uma muito feia e má, chamada Teodora, a outra muito bonitinha e boa chamada Inês. Um dia o rei, etc.
A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a *Beleza literária*. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças.

A fim de se aproximar do leitor infantil, além de usar um estilo direto, Lobato criará uma linguagem extremamente afetiva. Por esse raciocínio, é possível explicar a abundante presença de diminutivos em suas fábulas, como: “mulinha” (p.16), “pastorzinho” (p.16), “ovelhinha” (p.18), “Laurinha” (p.22), “vaquinha” (p.22), “Narizinho” (12), “pombinhas”

(p.26), “burrinho” (p.34), “ratinho” (p.35), “carregadinha” (p.47), “barulhinho” (p.47), “fabulazinha” (p. 18), bambizinho (p.39), etc. Um outro recurso usado com muita frequência, porém menor que a dos diminutivos, são as onomatopéias: “tique, tique, tique” (p.11), “pum” (p.42), “plaf!” (p.14), “muuuu” (p.26), “nhoque” (p.42), entre outras.

Além de evitar manobras literárias na linguagem, Lobato não mostrará grandes preocupações em manter a norma culta da linguagem. Dessa forma, usa sem preconceito expressões populares que se aproximam do discurso oral. Vejamos: “Justiça é pau” (p.43), “Para os maus, pau!” (p.37), “deixando o convidado de boca aberta” (p.15), “Deixe estar, seu malandro, que já te curo!...” (p.21), “Fulano de Tal é uma verdadeira raposa” (p.29), etc.

Uma vez que era leitor voraz de textos clássicos da literatura universal, Lobato estava, sim, acostumado a um tipo de linguagem altamente trabalhada. Em face disso, quando resolve escrever para crianças, consciente das peculiaridades de seu leitor, ele trava um árduo combate contra si mesmo para simplificar as histórias e registrá-las de modo que não as afastasse da criança. Em 1945, diz a Rangel: “Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as ‘literaturas’ que ainda as estragam” (LOBATO, 1972, p. 372). Nessas freqüentes revisões, nas quais ele elimina galicismos, arcaísmos e expressões muito eruditas, uma das que mais o marcou foi a revisão da obra *Fábulas*. E isso porque ela estava entre as primeiras obras publicadas. Portanto, em 1943, vinte e um anos depois do lançamento de *Fábulas*, Lobato (1972, p. 357) declara a Godofredo Rangel:

De tanto escrever para elas, simplifiquei-me, aproximei-me do certo [...] estou tirando tudo quanto é empaste.

O último submetido a tratamento foram as *Fábulas*. Como o achei pedante e requintado! Dele raspei quase um quilo de “literatura” e mesmo assim ficou alguma. O processo da raspagem não é o melhor, porque deixa sinais — ou “esquirolas”, como eu diria se ainda tivesse coragem de escrever como antigamente.

E Lobato tem razão quando diz que há vestígios de uma linguagem rebuscada em suas fábulas. Assim podemos explicar a presença de termos como: “espostejou-a” (p.18),

“esfaimada” (p.47), “horripilado” (p.29), “gorjeios” (p.24), “abutres” (p.26), “rapinantes” (p.26), “vitupério” (p.23), etc. Consideremos, no entanto, que a língua é dinâmica e que as fábulas foram escritas há mais de cinquenta anos. Assim, obviamente, mesmo sendo Lobato um autor “atual”, a linguagem daquela época é diferente da de hoje.

As reflexões sobre o código lingüístico e a gramática também são uma constante na obra *Fábulas*. Elas aparecem inseridas nos comentários dos “ouvintes”. Vejamos, sobre isso, dois exemplos. Na fábula “O galo que logrou a raposa”, diante das confusões entre “tu” e “você”, Dona Benta comenta:

— A gramática, minha filha, é uma criada da língua e não uma dona. O dono da língua somos nós, o povo — e a gramática o que tem a fazer é, humildemente, ir registrando o que nosso modo falar. Quem manda é o uso geral e não a gramática. Se todos nós começarmos a usar o tu e o você misturados, a gramática só tem uma coisa a fazer...
 — Eu sei o que é que ela tem a fazer, vovó! — gritou Pedrinho. É pôr o rabo entre as pernas e murchar as orelhas...
 Dona Benta aprovou. (p.21)

Na fábula “As duas cachorras”, as personagens comentam um uso diferenciado do diminutivo presente na cultura brasileira:

— A dificuldade, Emília, está em conhecermos quem é o mau. Eles sabem disfarçar-se. Apresentam-se como essa cachorra, todos cheios de diminutivos — um “cantinho”, uma “comidinha”, um “dinheirinho...” E como havemos de adivinhar que isso é um disfarce, um preparo do terreno?
 — Como? — disse Emília. É boa!... Pelo diminutivo. Assim que um freguês vier com “inhos”, é a gente ir pegando no pau e lascando... (p.37)

Quando Lobato escreve sua obra, em especial as fábulas, ele busca uma linguagem simples e, também, brasileira. Essa última preocupação advém, ainda, de sua avaliação das traduções existentes. Ele as denomina de “traduções galegas” (LOBATO, 1972, p.326) e se propõe refazê-las, com o objetivo de “abrasileirar a linguagem” (p.326). Em outra ocasião, em 1924, afirma: “Isso de traduções é uma eterna lástima. [...] insisto em obter traduções como as entendo. Essas traduções infamérrimas que vejo por aí, não as quero de maneira alguma” (LOBATO, 1972, p. 323). É certo que quando Lobato reescreve as fábulas, não se propõe, apenas, traduzi-las, mas quer renová-las e adaptá-las. No entanto, é oportuno aqui comparar

rapidamente alguns títulos de fábulas reproduzidas em *Fábulas de La Fontaine* com alguns títulos das fábulas de Lobato. A referida obra reproduz traduções de Bocage, Barão de Paranapiacaba, Filinto Elísio, entre outros. Muitas dessas traduções já circulavam no Brasil nas décadas finais do século XIX. Na primeira coluna, aparecerão títulos de algumas fábulas constantes em *Fábulas de La Fontaine* e, na segunda, os títulos das fábulas correspondentes em Monteiro Lobato. Vejamos:

LA FONTAINE	LOBATO
1. Ossos do ofício.....	1. <i>Os dois burrinhos</i>
2. O leão e o mosquito.....	2. <i>A mutuca e o leão</i>
3. O avarento que perdeu o tesouro.....	3. <i>Unha-de-fome</i>
4. O leão doente.....	4. <i>A onça doente</i>
5. A raposa derrabada.....	5. <i>A raposa sem rabo</i>
6. O cervo e a vide.....	6. <i>O veado e a moita</i>
7. O carvalho e a cana.....	7. <i>O orgulhoso</i>
8. A vista de quem é dono.....	8. <i>O olho do dono</i>
9. A leiteira e a bilha de leite.....	9. <i>A menina do leite</i>

É importante ressaltar que, ao confrontarmos os títulos de fábulas, não objetivamos entrar no mérito das traduções, mas apenas verificar a diferença de linguagem que é evidente. Como é possível notar, a linguagem de Lobato é bem mais coloquial que a das traduções feitas a partir dos textos de La Fontaine. É comum, em suas fábulas, a preferência por animais da fauna brasileira, como “onça” em lugar de “leão”, o uso de termos mais regionalizados, como “mutuca” e a opção por palavras do repertório popular no lugar expressões mais cultas. Assim, para “cervo” usa “veado” e para “avarento” usa “unha-de-fome”. Vemos, assim, que Monteiro Lobato opta por uma linguagem mais próxima da criança e, ao mesmo tempo, caracterizada pelo que havia de mais nacional, como as expressões populares. Essa linguagem

despojada e original também faz com que suas fábulas sejam bem-humoradas e conquistem definitivamente o leitor infantil.

Partiremos, agora, nos próximos tópicos, para a análise literária das fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro” em sua íntegra. Essas duas fábulas estão entre as mais conhecidas da tradição fabular e são, também, as mais conhecidas da obra de Lobato. Daí o fato de terem sido as escolhidas, diante da necessidade de delimitação do *corpus* de análise. A análise dos textos fabulares permitirá que vejamos, na prática, o estilo de Lobato na reescritura de fábulas.

Seguem as análises.

3.3. ANÁLISE LITERÁRIA DA FÁBULA “A CIGARRA E AS FORMIGAS” DE MONTEIRO LOBATO

A fábula “A cigarra e as formigas” de Monteiro Lobato é uma narrativa em prosa, cujas diferenças em relação ao texto de La Fontaine, analisado no segundo capítulo, podem ser observadas desde o título. Embora conserve o contraste típico presente nos títulos das fábulas, o plural “as formigas” desperta o leitor para possíveis mudanças no conteúdo e na forma da fábula. Vejamos o texto na sua íntegra:

A cigarra e a formigas

I – A FORMIGA BOA

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

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

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

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

Aparece uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina.

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

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

A formiga olhou-a de alto a baixo.

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

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

— Eu cantava, bem sabe...

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

— Isso mesmo, era eu...

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

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

II – A FORMIGA MÁ

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

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

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

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

Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar, tinha ódio à cigarra por vê-la querida de todos os seres. — Que fazia você durante o bom tempo?

— Eu... eu cantava!...

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

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

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

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

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

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

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

Dona Benta aceitou a objeção e disse:

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

— Agora, sim! — disse Emília muito ganjenta com o triunfo. Conte outra. (p.11-2)

Na leitura do texto, as peculiaridades da forma são, de fato, as que primeiro nos saltam aos olhos. O termo plural³⁷ no título e o desenrolar do enredo impedem ainda que formulemos os opostos “ociosa” para a cigarra e “trabalhadeira” para a formiga. Pelo contrário, no texto de Lobato todo maniqueísmo recai sobre a formiga que, agora, deixa de ser uma, para serem duas. A partir disso, o narrador divide a narrativa tradicionalmente conhecida em duas partes, com os seguintes subtítulos: “A formiga boa” e “A formiga má”, reservando ainda, no final de ambas, um espaço narrativo para os comentários de Narizinho, Emília e Dona Benta. Partindo dessas constatações, notamos que o narrador do clássico de La Fontaine é bem mais lacônico (e lembremos que o texto do fabulista francês já não era mais tão conciso como o de Esopo e

Fedro). O narrador (ou narradora) de Lobato, pelo contrário, não tem preocupação alguma em economizar palavras e prefere optar pela prolixidade, dando ainda mais corpo à narrativa.

Começamos, então, pela primeira parte da fábula: “A formiga boa”. Destacamos, desde já, que a participação do narrador é marcante em toda a narrativa. Narrando sempre em terceira pessoa, é ele quem descreve a *situação* (primeiro e segundo parágrafos) e a primeira *ação* de iniciativa da cigarra (terceiro parágrafo). É interessante destacar que o esquema dessa fábula, segundo a teoria de Portella (vista no primeiro capítulo), pode ser fixado da seguinte forma: situação-ação/ reação-ação/ reação-ação/ reação-ação/ reação-resultado. Entretanto, para que esse esquema funcione, de fato, na organização da fábula, é necessário que o conflito se estabeleça na história, uma vez que *ação* está para discurso (ou tomada de atitude) e *reação* para contra-discurso (ou uma reação contra a tomada de atitude). Nessa primeira parte da fábula de Lobato, que tem valor de texto autônomo, veremos que o conflito não se efetiva. Diante disso, poderíamos afirmar que esse primeiro texto isolado não tem valor de fábula. De qualquer forma, sendo ou não fábula, a ausência de antagonismo nesse texto é um dado que, no conjunto geral da fábula de Lobato, confirma a renovação.

Vejamos agora a primeira *ação* da cigarra: “Manquitolando, com uma asa a arrastar, lá se dirigiu para o formigueiro. Bateu – *tique, tique, tique...*”. A cena é dramática e, como é comum na fábula, não tem localização objetiva. Sabemos apenas que ocorreu “ao pé dum formigueiro”. Entretanto, essa mesma cena não tem a característica de “relâmpago” como querem os criadores da fábula. O próprio gerúndio “manquitolando” denota uma certa lentidão no desenrolar dos fatos. Nesse sentido, é interessante observar que, no texto de Lobato, existe uma focalização mais detalhada dos fatos ocorridos no verão, que é denominado de “bom tempo”:

³⁷ A fábula de Esopo, como vimos no segundo capítulo, também traz o plural no título. Embora Lobato modifique o enredo, o plural do título principal seria também uma forma de aludir ao texto do fabulista mais antigo da tradição.

Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro. Só parava quando cansadinha; e seu divertimento então era observar as formigas na eterna faina de abastecer as tulhas.
Mas o bom tempo afinal passou e vieram as chuvas [...].

No trecho supracitado, o narrador fornece ao leitor um retrato de como era a vida da cigarra antes do acontecimento que deu origem à história. O “bom tempo” é obviamente associado ao verão e ao passado, e esse tempo passado é reforçado pela presença dos pretéritos “houve”, “parava”, “passou”, etc. Já o inverno, denominado de “mau tempo”, é associado ao presente. Esse tempo chega a ser materializado na narrativa por meio de alguns verbos encontrados no discurso direto e no discurso indireto. Vejamos: “*Aparece* uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina./ — *Venho* em busca de agasalho. O mau tempo não *cessa* e eu...” (grifo nosso). Porém, descontando-se as formas nominais, a esmagadora maioria dos verbos está no passado.

É curioso observar que o narrador, embora qualificando a formiga como “boa”, demonstra ter muito mais afinidade com a cigarra. Deixa transparecer isto em toda narrativa, nas entrelinhas ou diretamente por meio de expressões acompanhadas de adjetivos, como: “jovem cigarra”, “pobre cigarra”, “alegre cantora”, “triste mendiga”, “suja de lama”, etc. O discurso do narrador ainda amplifica o drama por meio de repetidas descrições, mostrando um sentimentalismo quase exagerado e deixando vislumbrar a imagem de uma cigarra que é vítima de sua própria natureza. Vejamos: “sem abrigo em seu galhinho seco”, “com uma asa a arrastar” e “toda tremendo, respondeu depois dum acesso de tosse”. Em face disso, o leitor ou “ouvinte” só pode concluir que o quadro é trágico. Como se não bastasse, a cigarra, além de estar desabrigada, suja, faminta e sem agasalho, encontra-se doente. Dessa forma, por meio da amplificação do drama da cigarra, o leitor é conduzido a imaginar que somente uma formiga terrivelmente maldosa poderia negar socorro a uma criatura naquelas condições.

Já o perfil da formiga não é construído com tanta perspicácia ou simpatia. Ela não é caracterizada como “boa” devido a sua capacidade de trabalhar e de acumular bens, mas sim,

porque, apesar da desconfiança inicial, mostra-se solidária à cigarra, compactuando assim com a opinião do narrador. Vejamos que, para ele, enquanto a ocupação da cigarra era um “divertimento”, o da formiga era uma “eterna faina”, um serviço rotineiro e enjoativo. É interessante observar ainda a maneira como o narrador descreve a formiga no momento em que esta vai atender ao chamado da cigarra: “Aparece uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina”. Considerando-se que a temperatura estava realmente baixa, a descrição é pouco simpática. Além disso, os demais animais também estavam com frio, haja vista a cigarra, que estava em “busca de agasalho”. Vejamos o que o próprio narrador diz: “Os animais todos, *arrepitados*, passavam o dia cochilando nas tocas” (grifo nosso).

A formiga de Lobato, embora sendo bondosa, não perde o seu aspecto inquiridor e talvez racional. As condições críticas da cigarra eram fisicamente visíveis, mas a formiga, em vez de socorrê-la imediatamente, faz-lhe perguntas: “— Que quer?...”, “— E que fez durante o bom tempo, que não construiu sua casa?” e ainda a examina detalhadamente: “A formiga olhou-a de alto a baixo”. O narrador omite o que se passa na mente da formiga nesse momento exato. Provavelmente, ela supunha que a cigarra era realmente folgada e desprevenida. Esse posicionamento, no entanto, muda completamente no momento em que a formiga toma conhecimento de sua ocupação. A cigarra chega a insinuar que ela já sabia disso: “— Eu cantava, bem sabe...”. A partir daí, o discurso da formiga muda de tom e, num espaço cedido pelo narrador, desmancha-se em elogios e chama a cigarra de “amiga”:

— Ah!... exclamou a formiga recordando-se. Era você... (...) Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquele chiado nos distraía e aliviava o trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que terá cama e mesa durante todo o mau tempo.

O desfecho ganha, assim, ares de troca entre as personagens: o canto da cigarra pelo fruto do trabalho da formiga ou vice-versa. O resultado da fábula confirma essa idéia e valoriza o talento da cigarra: “A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol”.

Nessa primeira parte da narrativa, os elementos do esquema geral da fábula organizado por Oswaldo Portella, como já vimos, existem. Porém, ao elemento reação/ação é dado um tratamento diferente do texto de La Fontaine. Ele ocorreria por três vezes se, de fato, a conversa das duas personagens correspondesse a discurso e contra-discurso. Entretanto, o diálogo, que no início mostrou uma certa resistência, passa logo a ser totalmente amistoso, culminando com a concordância de opiniões.

A segunda parte da fábula, “A formiga má”, vai contrapor-se totalmente à anterior e, por isso, assemelha-se mais ao texto de La Fontaine analisado no segundo capítulo. O fato desencadeador do conflito continua sendo o mesmo de “A formiga boa”, porém a formiga é outra, provavelmente a formiga de La Fontaine. O esquema geral dessa fábula, segundo Portella, é semelhante ao da fábula de La Fontaine: situação-ação/ reação-ação/ reação-resultado. Diferentemente do que ocorre em “A formiga boa”, o narrador agora tem um posicionamento explícito de rejeição às atitudes da formiga. Ao narrar a situação, localiza a cena num passado remoto, anterior ao da primeira história, o que pode ser constatado mais precisamente por meio do advérbio “já”: “Já houve, entretanto, uma formiga má que não soube compreender a cigarra e com dureza a repeliu de sua porta”. É interessante observar que embora seja impossível, na maioria das vezes, separar história e discurso, nesse trecho citado fica evidente o caráter discursivo da fábula, patente sobretudo na expressão: “Já houve, entretanto”. Essa fábula é contada em contraposição à fábula anterior, sendo que o narrador, além de narrar a *situação* (do primeiro ao terceiro parágrafo) e o *resultado* (nono parágrafo), diminui as falas das personagens nas ações e reações e acrescenta comentários seus no interior da narrativa.

O espaço geográfico, nessa segunda parte, também é outro e distante: “Foi isso na Europa, em pleno inverno, quando a neve recobria o mundo com seu cruel manto de gelo”. Existe aqui uma referência clara à tradição clássica da fábula. Entretanto, se, de acordo com

essa mesma tradição, a formiga é sábia e trabalhadeira, o narrador de Lobato construirá o seu perfil como sendo o de uma criatura má e mesquinha. Partindo do pressuposto de que Monteiro Lobato era brasileiro, podemos dizer que seu narrador também o era. Dessa forma, poderíamos chegar a uma polarização dos espaços Brasil e Europa. Se o caso da formiga má ocorreu na Europa, a formiga boa, então, pode ser brasileira, e o caso, logicamente, teria ocorrido no Brasil. Não há suportes textuais para chegarmos a uma conclusão definitiva, mas a suposição é procedente. Esse dado estaria evidenciando a negação ou a rejeição aos produtos literários importados da Europa, como queriam os modernistas e, principalmente, Lobato. A formiga boa seria, portanto, brasileira, e a má, européia.

O título da fábula de Lobato faz alusão a mais de uma formiga, mas o nome da cigarra aparece no singular. No entanto, se tomarmos o conjunto dos dois textos, veremos que a cigarra de “A formiga boa” não é a mesma de “A formiga má”, haja vista o fato de que a primeira vive e a segunda morre. O discurso não revela, mas, nesse caso, em vez de “cigarra”, seriam “as cigarras”. Recuperando o raciocínio do parágrafo anterior, a cigarra do primeiro texto seria brasileira e a do segundo, européia.

Voltando para análise da segunda divisão do texto de Lobato, observamos que é a cigarra novamente quem inicia a *ação* contada pelo narrador (quarto parágrafo). Após cantar durante todo o “estio”, ela encontra-se em total miséria e busca o socorro da formiga. O narrador assume claramente o partido da cigarra e sua intromissão chega a converter-se em críticas implacáveis à formiga, antecipando, no discurso, a sua *reação* (quinto parágrafo): “Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar, tinha ódio à cigarra por vê-la querida de todos os seres”.

As críticas do narrador, citadas anteriormente, são também uma tentativa de persuadir o leitor, que, a esse ponto, já tem uma visão do drama da cigarra e é induzido a defendê-la psicologicamente. Uma vez que o leitor não faz parte da intriga como personagem, nada pode

fazer de concreto pela cigarra. Entendemos por defesa psicológica, portanto, um estado de disposição mental favorável às razões da cigarra. No caso em questão, isso pode ocorrer mais precisamente a partir do momento em que o leitor tem informações mais detalhadas sobre o verdadeiro caráter da formiga.

Em *Reinações de Narizinho*, quando as personagens do Sítio visitam o “País das Fábulas”, as crianças têm a oportunidade de assistirem a essa fábula da cigarra e da formiga ao vivo. Lá, no entanto, o episódio recebe o título de “A formiga coroca” e Emília interfere no desfecho da história. No parágrafo anterior, vimos que o leitor nada pode fazer de efetivo para defender a cigarra (a não ser que escreva uma outra história), mas as personagens do Sítio, em suas viagens “maravilhosas”, podem. Dessa forma, depois que a formiga bate a porta no rosto da cigarra, Emília ordena que a cigarra repita a ação. Quando a formiga volta para atendê-la novamente, Emília arranca-a para fora e manda que a cigarra vingue-se, batendo também com a porta em seu rosto. Ela tanto apanha que, La Fontaine, transformado em personagem, resolve agir em sua defesa, evitando que ela morra e que sua fábula deixe de existir. De personagem do Sítio, Emília transforma-se, assim, em personagem da fábula. Por essa versão, é possível deduzir que a formiga de “A formiga má” é a mesma personagem da fábula de La Fontaine. Mas trata-se apenas de deduções, já que, como vimos no segundo capítulo, o narrador de La Fontaine parece não nutrir tanta simpatia pela formiga. Entretanto, como na versão do referido fabulista nada é feito pela cigarra, o triunfo da formiga diante da miséria da cigarra faz com que a formiga seja vista como má. Contudo, é interessante frisar, como já vimos, que no contexto histórico de produção de La Fontaine o triunfo da formiga não era visto como maldade, mas sim como algo que representava as aspirações daquela sociedade. A mudança de perspectiva em relação à personagem só é possível pelo distanciamento no tempo e no espaço, como ocorre no texto de Lobato.

Em “A formiga má” da fábula de Lobato, a cigarra, de acordo com o narrador, usa vários argumentos para convencer a formiga. Implora e pede emprestado “uns miseráveis restos de comida”. Além disso, afirma que pagará com “juros altos” assim que o tempo o permitir. Se a formiga fosse apenas usurária, a cigarra certamente teria sucesso. No entanto, pior que isso, a formiga era invejosa. Possuída por tal sentimento, certamente não perderia a chance de definitivamente eliminar a sua rival. Notamos aqui, uma exaltação da arte. O narrador apresenta a habilidade de cantar como um talento peculiar e invejável.

O conflito com toda a sua intensidade se dá “à porta da formiga”. Vejamos como se dá a *reação* da formiga (sexto parágrafo) e novamente a *ação* da cigarra (sétimo parágrafo): “— Que fazia você durante o bom tempo?/ — Eu... eu cantava!...”. Repete-se aqui a mesma pergunta realizada pela formiga da versão de La Fontaine: “*Que faisiez-vous au temps chaud?* [O que você fazia durante o verão?]”. Entretanto, a resposta da cigarra é bem mais carregada de emoção. Além da gagueira, materializada na repetição do “eu”, as reticências também exprimem seu desespero. A mesma cigarra que na primeira ação, de acordo com o narrador, usara vários argumentos, não consegue agora sequer responder à formiga. O narrador não nos relata, mas é provável que a fisionomia da formiga exprimisse, neste momento, rejeição e desprezo, deixando a sua interlocutora completamente embaraçada. A *reação* final da formiga confirma o que já se espera: “— Cantava? Pois dance agora, vagabunda! — e fechou-lhe a porta no nariz”. Essa formiga, portanto, nos é apresentada como uma figura sem escrúpulos e anti-social. Em seu discurso final, notamos uma ligeira presentificação do fato implícita no advérbio “agora”, sendo que o acréscimo do termo “vagabunda”, um xingamento popularmente conhecido e falado no Brasil, denota o abasileiramento e a oralização da linguagem.

A última fala da formiga seria o resultado da fábula se o narrador, contrariando todos os princípios da fábula convencional, não resolvesse inovar, elaborando um outro *resultado* formado por comentários sobre a morte da cigarra e suas conseqüências.

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

Essa forma de apresentar o resultado difere totalmente do que se conhecia da tipologia dos textos fabulares de tradição esópica até então (antes de Lobato). Algo parecido ocorre também em “A formiga boa”. Como vimos no primeiro capítulo, na fábula pouca importância é dada para o antes e principalmente para o depois. Interessa apenas o momento, o conflito. O narrador de Lobato, portanto, ao revelar os fatos posteriores, dá a sua tacada final, a fim de seduzir o leitor a assumir a defesa da cigarra. Notemos que a *causa mortis* da cigarra, segundo ele, foi a “avareza da formiga”. Além disso, a interrogação final, sendo filosófica (porque exige um questionamento mais aprofundado dos valores), também superestima o talento da cigarra. O narrador de Lobato, portanto, marca uma forte presença no texto como um todo. Em ambos os casos (“A formiga boa” e a “A formiga má”), defende a cigarra de forma aberta e despojada e, ainda, seduz o leitor. De acordo com sua perspectiva, quem é bom, em situações similares, deverá agir como a formiga “boa”, e não, como a formiga “má”.

No primeiro capítulo, vimos que Lessing concebe o gênero como um conjunto de regras exteriores codificadas pela sociedade e pela tradição. Uma vez que a regra esteja fixada, o seu funcionamento pode ser testado por meio da produção de um outro texto. Nessa aplicação da regra, algumas variações podem surgir, já que as leis de cada gênero não são uma “camisa de força”. A fábula, como já discutimos, é um gênero. Assim, quando Monteiro Lobato reescreve fábulas, ele testa a seu modo o funcionamento das regras do gênero. No caso de “A cigarra e as formigas”, ele opta por uma transformação mais radical. Lembrando Afonso Romano Sant’anna, podemos dizer que Lobato faz uma paródia da fábula de La

Fontaine. Num jogo intertextual, a paródia realiza o diferente. Segundo Sant’anna (2002, p. 27), a paródia está “do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma”, pois seu caráter é contestador. Quando Lobato narra a história de uma formiga má perante a história anterior de uma formiga boa, está questionando, de fato, valores instituídos pela fábula clássica. Além da agressividade dos questionamentos, há também a agressividade da forma.

Preservando uma característica marcante e vital da fábula, o narrador explicita aquilo que chamaríamos de moralidade: “*Os artistas – poetas, pintores, músicos – são as cigarras da humanidade*”. Entretanto, a moralidade, aqui, não tem valor de conduta, mas sim, valor conceitual. Muda-se completamente a concepção tradicional. A cigarra, que geralmente era tida como protótipo da ociosidade, torna-se agora uma artista, uma representante de todos os que militam nessa área. Como já vimos no primeiro capítulo, segundo Alceu Dias Lima (1984, p.67), os atores da moral “são sempre humanos”, uma vez que ela é “abstrata” e o seu discurso é “não-figurativo”, diferente do da história que, devido ao seu “discurso figurativo”, traz uma tematização “mais concreta”. E Lima ainda diz: “Quanto aos atores humanos da fábula, figurativizados ou não, são eles os instalados na moral para retomarem, em plano virtual, o programa narrativo atualizado na história”. Na moral da fábula de Lobato, como vimos, a cigarra é rapidamente relacionada a seres humanos, os artistas, que podem ser personagens reais. Destacamos ainda, como já abordamos neste capítulo, que o princípio moral em Lobato aparece escrito em itálico. Esta seria uma forma de compensar, na concepção de Lima, a ausência do discurso metalingüístico expresso por palavras como “Moral” ou equivalente. O recurso semiótico impede, portanto, que ocorra a debreagem enunciativa daquele discurso.

Em toda a narrativa, percebemos uma tendência total de exaltação da arte. Vale frisar que a formiga da primeira história só é boa porque reconhece o dom natural da cigarra e o

valoriza: “[...] que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora!”. A palavra “gentil” pode aludir à idéia de que a cigarra estava oferecendo algo de imenso valor, sem o perceber ou sem segundas intenções. Ela não tinha a intenção de divertir a formiga. Cantava porque era a única coisa que realmente sabia fazer. Lembrando Antonio Candido, digamos que o canto da cigarra é gratuito como a arte deve ser. No caso do texto em questão, a gratuidade se dá um tanto às avessas, pois, embora sendo arte, tem a intenção clara de convencer o leitor quanto à importância da própria arte. Esse traço de intencionalidade é comum na literatura dos primeiros tempos, que, como diz o referido crítico, dificilmente “possui interesse de tipo puramente estético” (CANDIDO, 1976, p. 53). No caso da fábula, dada a antiguidade de sua origem, isso jamais irá ocorrer.

Se aqui a arte tem valor maior, verificamos que a questão do acúmulo de bens tem importância menor, já que o espaço e o contexto são outros. Lembrando que a maior parte da produção literária de Lobato é publicada nas décadas de 20 e 30, vale frisar que, nesse período, vive-se o momento revolucionário do Modernismo que tinha como finalidade primeira criar e dar vazão a uma arte brasileira e elevada ao plano do universal. Também é comum que a literatura produzida de acordo com os princípios do Modernismo estabeleça um diálogo conflituoso entre os textos. Nesse caso específico de “A cigarra e as formigas”, como vimos, o conflito com o texto de La Fontaine se estabelece no conteúdo e na forma. Esse texto traz explícita, portanto, uma intenção de crítica ao texto clássico. Esse artifício faz com o leitor reflita sobre a moral e com isso modifique valores. O que se pretende ensinar, não somente por meio da moralidade, mas principalmente no próprio desenrolar da narrativa, são os princípios éticos da generosidade e da solidariedade. Além disso, valorizando a ocupação da cigarra, valorizam-se as habilidades particulares de cada indivíduo, mesmo que não tenham implicações com o processo poupar/gastar.

O grande mérito de Lobato, que definitivamente justifica sua originalidade, não é apenas a adaptação da fábula, mas o acréscimo de um espaço narrativo para as personagens do Sítio do Picapau Amarelo, a fim de que pudessem questionar e comparar a história com as suas próprias experiências de vida. A fábula é, portanto, submetida à avaliação dos “ouvintes”, sendo que as declarações tendenciosas do narrador e a moral, se houver, são amenizadas ou relativizadas. Sobre isso, vejamos o que diz Zinda Vasconcelos (1982, p. 136):

Os personagens infantis do Sítio julgam a história que recebem e verificam se a conclusão que ela encerra se aplica à sua própria experiência. Muitas vezes isso acontece — a moral da fábula fica assim corroborada — mas em outras não: podem ou recusar completamente a moral de uma fábula específica ou apresentar ressalvas, propor variantes, etc.

A personagem infantil que expõe sua opinião a respeito dessa fábula é, sobretudo, Narizinho, acompanhada da boneca Emília e de Dona Benta. Nas fábulas de Lobato, o adulto-narrador deixa de ser o dono absoluto do saber e a criança passa a ter o direito de expressar as suas preferências e opiniões. Ainda que o adulto continue a desempenhar um importante papel, em muitos casos esclarecendo dúvidas levantadas pelas crianças, a novidade é que agora a criança tem voz para interrogar o adulto e até para contestá-lo. Bem por isso, Narizinho ousadamente inicia a sua fala da seguinte forma: “— Esta fábula está errada”.

Vimos há alguns parágrafos que a moral da fábula é registrada com um tipo diferente de letra. No espaço criado para o registro dos comentários das personagens, verificamos que, embora o tipo gráfico permaneça o mesmo, o que varia é o seu tamanho. As letras, aqui, são menores. Esse recurso estaria evidenciando, entre outros fatores, a presença de um outro narrador, já que Dona Benta, agora, está dialogando com Emília e Narizinho. É possível saber que Dona Benta é a narradora das fábulas, justamente, pelos comentários. No caso específico desta fábula, é a expressão “conte outra”, dita por Emília, que denuncia aquela personagem como sendo a narradora da fábula. Esta expressão de Emília, somada às outras das demais personagens participantes dos comentários, revela ainda o caráter discursivo da fábula, que se manifesta, nesse contexto, como resultado da enunciação de Dona Benta. Mas o narrador dos

comentários é outro e não temos a sua identidade. E é possível que ele nem tenha mesmo identidade e seja somente função. Narrando em terceira pessoa, ele apenas introduz ou “fecha” a fala de cada personagem.

Ao triplicar o espaço narrativo, além de criar um conflito de formas, Lobato cria, também, um espaço para a criança que, por sua vez, estaria representando o seu leitor mais visado. Uma vez que Monteiro Lobato tinha como um de seus objetivos criticar a classe e a moral dominantes, acreditava, acima de tudo, no poder de transformação social da literatura. Dessa forma, passa a investir diretamente no público infantil para que, por sua vez, tendo um aguçado espírito crítico, pudesse garantir um futuro melhor para a sociedade. A inserção de crianças no contexto ficcional da fábula é um dos fatores que, juntamente com a linguagem, faz com que a adaptação de Lobato seja mais apropriada ao leitor infantil.

Tratando-se de linguagem, verificamos que a proximidade do narrador é uma das marcas do texto. Ele não economiza palavras tanto na hora de criticar a formiga como no momento de elogiar a cigarra. Quanto a isso, parece haver por parte do narrador uma grande preocupação com a compreensão do “ouvinte” e com o efeito persuasivo de sua mensagem, já que parte da platéia é composta por crianças. Mas é preciso considerar que o texto mais detalhado pode ser mais agradável ao leitor infantil. A presença abundante dos diminutivos (sete no total) também é um recurso de adaptação que pode tornar o texto mais apropriado para crianças. Vejamos: “cansadinha”, “galhinho”, “xalinho”, “amiguinha”, “entanguidinha”, “animalzinho” e “lingüinhas”. Papel semelhante estaria desempenhando também a onomatopéia “*tique, tique, tique*”, que também serve de complemento de demonstração do estado crítico da cigarra. Se a personagem não fosse frágil ou estivesse em plena saúde, a onomatopéia mais apropriada seria “*toc, toc, toc*”. Em conformidade com a necessidade de adequação do texto ao leitor infantil, verificamos ainda que a sintaxe é simples. Os períodos compostos não são sinuosos e praticamente não apresentam inversão da ordem frásica.

Vejamos um exemplo: “Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé de um formigueiro”. Quanto ao vocabulário, embora existam palavras do tipo “faina”, “deliberou”, “labutávamos”, “estio” e “usurária”, elas não chegam a prejudicar o entendimento do texto e estariam, talvez, em conformidade com o vocabulário típico da época de produção das fábulas de Lobato.

Consciente de seu papel na adequação das fábulas contadas para as crianças do Sítio, o narrador de Lobato (ou a narradora Dona Benta) é extremamente didático em “A cigarra e as formigas”. Considerando a forma dos demais textos da obra *Fábulas*, o narrador poderia contar a história da “formiga boa” e concluir o texto com a nova moral proposta. Nesse caso, os ouvintes fictícios e os supostos leitores perceberiam por si só o diálogo com o texto da tradição e verificariam, se quisessem, as semelhanças e diferenças entre um texto e outro. Entretanto, considerando que o primeiro texto diferenciava-se muito do texto europeu e que o público era infantil, havendo, por isso, a possibilidade de que muitas crianças não conhecessem as versões anteriores da fábula, Lobato prefere, por meio de seu narrador, explicitar o diálogo contestatório com o texto clássico. Essa atitude, além de ser didática, serve como um reforço para a defesa do ponto de vista do narrador, pois o segundo texto é contado em contraposição ao primeiro. Neste, o desfecho da história é positivo e naquele, é negativo. Por esse viés, podemos considerar, então, que os antônimos “boa” e “má” presentes nos subtítulos estão entre os principais indicadores da oposição construída entre as subdivisões da fábula.

O fato de o narrador defender abertamente a cigarra pode significar também uma focalização solidária à infância, uma vez que trabalhar (e trabalho lembra a formiga) é uma tarefa do adulto que, segundo o princípio burguês, deve cuidar da criança. Nessa perspectiva, a formiga estaria simbolizando o adulto, e a cigarra, a criança. Lembremos que a criança, mesmo sem querer, diverte o adulto e suas ocupações, brincar e estudar, devem ser

valorizadas. Além disso, defendendo a cigarra e comparando-a com os artistas, Lobato poderia conduzir a criança a valorizar a arte, que naquele contexto histórico de produção (início da década de 20) não era tão valorizada pela elite cafeeira.

Dona Benta, ao explicar a Narizinho o motivo da existência de uma formiga má, já que a formiga é naturalmente solidária, resgata o valor da fábula de La Fontaine e, por conseguinte, da fábula clássica: “Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral./ — E tanto é assim — disse ela — que nas fábulas os animais falam e na realidade eles não falam”. A partir desse comentário de Dona Benta, podemos concluir que o texto de Lobato apresenta grandes diferenças no que se refere à estrutura da fábula de tradição esópica, questiona valores instituídos (valorização absoluta do trabalho) e sugere outros (valorização da arte, solidariedade), mas, ao mesmo tempo, divulga e valoriza a tradição fabular, evitando o radicalismo total.

Emília não concorda com a explicação de Dona Benta e protesta. Só entra em acordo quando ouve a explicação de que os animais têm um sistema próprio de comunicação, isto é, “falam as lingüinhas deles”. A criança real, talvez, não tenha a capacidade crítica das crianças do Sítio. Mas esse mundo ficcional povoado por personagens singulares configurava-se como uma proposta de Lobato, que pretendia, pela via do estético, conscientizar e instruir a criança “do hoje” para ter adultos conscientes “no amanhã”. A exemplo do que ocorre em “A cigarra e as formigas”, a intrepidez de Emília pode ser também a do leitor, que, como ela e as demais personagens infantis, precisa ser capaz de dialogar, questionar e criticar, transformando-se com isso num sujeito livre e pensante.

3.4. ANÁLISE LITERÁRIA DA FÁBULA “O LOBO E O CORDEIRO” DE MONTEIRO LOBATO

A fábula “O lobo e o cordeiro” é, como todas as fábulas de Monteiro Lobato, um texto narrativo em prosa. Por meio da fala de Dona Benta, o escritor afirma que essa é a “fábula mais famosa de todas”. Diferentemente de “A cigarra e as formigas”, essa fábula tem apenas duas partes: a fábula propriamente dita e os comentários das personagens “ouvintes”. Nesse sentido, torna-se aqui representativa da organização adotada por Lobato em todas as outras fábulas, que, por sua vez, também possuem a mesma divisão de “O lobo e o cordeiro”. No que diz respeito à apresentação gráfica do texto, assim como na fábula anterior, e nos demais textos da obra *Fábulas*, observamos que o registro da participação do “ouvinte” vem separado da fábula por um traço horizontal centralizado, além de ser escrito em tamanho menor. Quanto à fábula propriamente dita, vemos que novamente o discurso metalingüístico, destacado por Dias Lima, não vem subscrito. Poderíamos afirmar, dessa forma, que nesse caso só existe a narrativa, denominada pelo referido estudioso de discurso figurativo, e a moral, que é equivalente a discurso temático. Entretanto, esse mesmo discurso temático (a moral) é registrado em *itálico*, tipo gráfico diferente do da narrativa. Entendemos, portanto, assim como na fábula anterior, que o *itálico* seria um recurso de representação do discurso metalingüístico que faz parte da estrutura das fábulas esópicas. Se, nessa tradição, o discurso metalingüístico “A fábula ensina que”, “A fábula demonstra que”, etc. aparece normalmente grafado junto à moral, Lobato procurará fazê-lo utilizando o recurso semiótico do *itálico*. Outrossim, é preciso considerar que, às vezes, há uma extensão do discurso metalingüístico nos comentários posteriores à fábula. É o que acontece nessa fábula, por exemplo, quando Dona Benta inicia a sua avaliação. Vejamos então a fábula em análise na íntegra:

O lobo e o cordeiro

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

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

O cordeirinho, trêmulo de medo, respondeu com inocência:

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

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

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

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

Novamente confundido pela voz da inocência, o lobo insistiu:

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

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

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

— Pois se não foi seu irmão foi pai ou seu avô!

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

Contra a força não há argumentos.

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

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

— Acredito — murmurou Dona Benta. E depois fazia de conta que estava com uma espingarda e, *pum!* Na orelha dele, não é? Pois fique sabendo que estragaria a mais bela e profunda das fábulas. La Fontaine a escreveu dum modo incomparável. Quem quiser saber o que é obra-prima, leia e analise a sua fábula do Lobo e do Cordeiro. (p.42)

Vimos em “A cigarra e as formigas” que Monteiro Lobato altera o conteúdo da fábula clássica popularmente conhecida. Em “O lobo e o cordeiro”, pelo contrário, preserva o conteúdo da fábula clássica, mantendo até mesmo o título. Entretanto, nem por isso o seu texto deixará de ser original. Como veremos, a linguagem, o discurso do narrador e a participação das personagens darão um perfil inconfundível à fábula de Lobato.

O esquema geral dessa fábula, de acordo com estudo de Portella, continua sendo o mesmo da fábula de La Fontaine vista no segundo capítulo: situação-ação/ reação-ação/

reação-ação/ reação-ação/ ...resultado. A repetição do elemento reação/ação confirma o clima tenso que se estabelece na narrativa desde o início, quando o narrador afirma que um cordeiro tem diante de si “um lobo esfaimado, de horrendo aspecto”.

Interferindo com certa frequência no diálogo das personagens, é o narrador quem expõe a situação (cenário inicial) e o resultado (final da fábula). Quando interfere no diálogo, o narrador o faz, às vezes, para revelar o que se passa na mente do lobo: “Era verdade aquilo e o lobo atrapalhou-se com a resposta. Mas não deu o rabo a torcer”; ou informar o estado psicológico do cordeiro: “trêmulo de medo”.

Quanto ao título, é interessante salientar que conserva o estilo de contraste que antecipa a caracterização das personagens, confirmada depois no decorrer da história. Na inscrição de “o lobo e o cordeiro” podemos ler os opostos “o malvado e o ingênuo”.

Vejamos como se dá a *situação*: “Estava o cordeiro a beber num córrego, quando apareceu um lobo esfaimado de horrendo aspecto”. Já aqui o narrador apresenta as duas personagens e especifica o local onde o conflito se inicia. Como em La Fontaine, o espaço aqui é de fundamental importância, uma vez que o cordeiro, situado nele, terá o seu primeiro argumento de defesa contra o lobo. A expressão “horrendo aspecto” parece ser redundante, já que nas histórias de tradição oral e popular praticamente não se tem notícia de lobos belos. Aliás, nesse caso específico, a ausência de beleza geralmente funciona como complemento automático de seu caráter. Conforme sabemos, na maioria daquelas histórias, o lobo simboliza a prepotência, a grosseria, a traição e outros vícios humanos.

Os indícios de um final trágico aparecem já desde o início, pois, como agravante, há um lobo esfaimado. É ele logicamente quem primeiro toma a palavra e inicia a *ação*: “— Que desaforo é este de turvar a água que venho beber? [...] Espere que vou castigar tamanha má-criação!...”. Frágil e ingênuo como todos os cordeiros das fábulas, inclusive as de La Fontaine, o cordeiro reage (*reação*): “— Como posso turvar a água que o senhor vai beber se

ela corre do senhor para mim?”. O argumento do cordeiro é legítimo e inquestionável. Embora o narrador apresente o cordeiro como um ser indefeso por meio das expressões “cordeirinho” e “respondeu com inocência”, o aspecto que primeiro se evidencia diante do leitor na fala desse personagem é a limitação do lobo. A acusação do lobo é um disparate total. Obviamente, se o cordeiro estava na parte mais baixa do córrego, jamais poderia manchar as águas da parte de cima, onde o lobo estava.

O contraste de argumentos entre as duas personagens permanecerá até o fim da narrativa. A voz da loucura estará sempre para o lobo e a voz da razão para o cordeiro. Em meio a esse conflito, o narrador assumirá o lado “politicamente correto” do mais fraco, que aqui é representado pelo cordeiro. Deixa transparecer o seu posicionamento por meio das expressões “atrapalhou-se com a resposta”, “novamente confundido”, “monstro”, “furioso”, “inventou ele”, entre outras, usadas em referência ao lobo.

O tempo da história não é bem determinado. Enquanto no discurso do narrador os verbos em geral conservam-se no passado: “estava”, “apareceu”, “respondeu”, “vencia”, “sangrou”, etc., na fala das personagens há uma rápida presentificação: “é”, “venho”, “posso”, “corre”, “sou”, entre outros. Essa indeterminação de tempo, como já vimos, é uma das características da fábula de tradição esópica, uma vez que, mesmo nas versões renovadas, mantém uma relativa brevidade como ocorre em Lobato. Além disso, a fábula sempre evoca uma imagem do passado para explicar um fato presente, como lembra Portella. O estabelecimento de um tempo na fala do lobo é, como nas versões clássicas, um vago recurso argumentativo que logo é rebatido pelo cordeiro: “— Além disso — inventou ele — sei que você andou falando mal de mim o ano passado./ — Como poderia falar mal do senhor o ano passado, se nasci este ano?”.

É interessante observar que, no diálogo, o tratamento entre as personagens é vertical. Lembrando a fábula de La Fontaine analisada no segundo capítulo, notamos, entretanto, que a

forma como o cordeiro se dirige ao lobo não é tão cerimoniosa como naquela versão. Isso ocorre porque, considerando o contexto de produção do escritor Lobato, o tempo e o espaço geográfico são outros. Ao contrário de um país europeu de regime monárquico (contexto de produção de *La fontaine*), tem-se agora o Brasil, que vive os primeiros anos da República e que absorve, seleciona e renova a seu modo a literatura européia. Assim, em lugar de “Vossa Majestade” e “servo”, as personagens lobo e cordeiro empregam os pronomes “senhor” e “você”, respectivamente, quando um quer dirigir-se ao outro.

Observemos que o lobo, nesta fábula de Lobato, embora não tenha o poderio de um rei, detém autoridade sobre o cordeiro. Sem se relevar o tom de fala, é bom lembrar que “senhor”, um tratamento respeitoso usado socialmente, e “você”, tratamento mais informal ou mais íntimo, podem apontar de cima para baixo ou vice-versa na pirâmide social: “senhor” para ricos e “você” para pobres. Entre outros fatores, esses pronomes podem indicar também um relacionamento entre adulto e criança, de acordo com o meio em que se vive. Nesse caso, considerando que o cordeiro é filhote de ovelha, ele pode estar simbolizando a criança indefesa perante o adulto cruel e autoritário, que estaria sendo simbolizado pelo lobo. Por outro lado, a frase “Espere que vou castigar tamanha má-criação!...” lembra as exortações de qualquer mãe a uma criança rebelde. Lembrando-nos, porém, de que nessa fábula o lobo é o símile da prepotência, ele estaria simbolizando, portanto, a autoridade, o detentor da força que inescrupulosamente oprime os mais fracos, representados pelo cordeiro. “Senhor” e “você” estariam, nesse caso, indicando desequilíbrio social.

No desenrolar da ação, a discussão entre o lobo e o cordeiro vai se tornando mais acirrada. À medida que o lobo vai fazendo suas acusações descabidas (*ações*), o cordeiro vai reagindo com sucesso (*reações*). É nesse embate, portanto, que verificamos a repetição do elemento reação-ação por três vezes. Ao ser vencido pela verdade, o lobo desiste da farsa e parte definitivamente para a violência. Nesse momento, o narrador interfere mais uma vez na

ação e faz o seu registro particular: “O lobo, furioso, vendo que com razões claras não vencia o pobrezinho veio com uma razão de lobo faminto”.

No trecho supracitado, o narrador posiciona-se, mais uma vez, em favor do cordeiro, deixando evidente a pobreza de raciocínio do lobo. A expressão “razões claras” lembra cérebro e inteligência, ao passo que a expressão “razão de lobo faminto” lembra estômago e pouca inteligência. Não é difícil estabelecer a equivalência entre: “razões claras” para cordeiro e “razão de lobo faminto”, obviamente, para lobo. Na verdade, há em toda a narrativa um entrechoque de razão e desvario.

O último argumento do lobo é uma generalização absurda: “— Pois se não foi seu irmão, foi seu pai ou seu avô”. Há, nessa fala do lobo, um flagrante de “humanização” do cordeiro. A identificação de laços de parentesco e sua manutenção de geração para geração constituem um traço peculiar de seres humanos. As expressões “irmão”, “pai”, “avô” conferem, portanto, *status* de pessoa ao cordeiro.

Enquanto o lobo, sem o querer talvez, como vimos, “humaniza” o cordeiro, o narrador, longe deles, “animaliza” ainda mais aquele personagem por meio da expressão “não deu o rabo a torcer” equivalente a “não deu o braço a torcer” entre os seres humanos. A animalização está presente também em “o monstro arreganhando os dentes”, outra frase registrada pelo narrador.

Embora sendo animalizado pelo narrador, o lobo representa de fato um ser humano. Essa representatividade das personagens da fábula reveste-se de sentido principalmente quando relacionamos o discurso figurativo da história com o discurso não-figurativo da moral. Como ensina Alceu Dias Lima, o plano da moral é virtualmente humano. É ele que impulsiona a atualização da fábula, uma vez que a sociedade é dinâmica e pode apresentar maneiras diferenciadas de interpretar a realidade.

Se fizermos uma rápida comparação com o texto clássico de La Fontaine analisado no segundo capítulo, veremos que o *resultado* dessa fábula é mais simplificado, já que o lobo não muda de lugar para devorar a sua presa: “— E *nhoque!* — sangrou-o no pescoço”. Em La Fontaine, o lobo se esconde na floresta para devorar o cordeiro. Já em Lobato, ele não faz questão de se esconder (o narrador não informa). Esse detalhe aparentemente insignificante pode conduzir à interpretação de que a despreocupação do lobo diante dos possíveis espectadores deriva da impunidade. Provavelmente o contexto não oferecia risco algum para o lobo no que diz respeito à execução daquele ato ilícito. A lei, se houvesse, talvez, seria somente dos mais fortes. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o texto exprime sutilmente uma certa desconfiança ou descrença nas instituições jurídicas. Esse pensamento é, inclusive, expresso claramente em outras fábulas de Lobato, como, por exemplo, em “O julgamento da ovelha”. Nessa fábula, uma pequena ovelha, embora sendo herbívora, é acusada pelo furto de um osso. Por esse motivo é levada aos tribunais. O júri, entretanto, era composto por gaviões e urubus. Diante desse júri suspeitíssimo, a ovelha é inevitavelmente condenada à morte. A moral da fábula acaba por reiterar que a justiça dos poderosos é duvidosa. Nessa perspectiva, pode-se concluir que se os “poderosos” são os responsáveis pela justiça, o que ocorre é que não há justiça de fato. Vejamos o que diz Zinda Vasconcelos (1982, p.128): “É curioso que, assim, Lobato acabe desmascarando a ineficácia das próprias soluções jurídicas [...]”.

Vimos que, a despeito de tudo, o lobo acaba por devorar o cordeiro. Baseados, então, nesse resultado da ação, podemos dizer que é extremamente oportuna e coerente a moral explicitada no final da fábula : “Contra a força não há argumentos”.

Já vimos, no primeiro capítulo, que a fábula provém de um ato de fala. Em outras palavras, ela é o produto de uma enunciação. Esse princípio é ainda reforçado por ser a fábula um gênero de origem firmada na oralidade. Muito depois, com o surgimento da escrita, é que a fábula será registrada graficamente. A inclusão do “ouvinte” no texto de Lobato com a

reserva de um espaço para a sua participação pode remeter justamente à situação de origem da fábula e ao seu caráter enunciativo. No caso de “O lobo e o cordeiro”, a manifestação ficará por conta de Dona Benta e Emília, sendo que os comentários dessas duas personagens indicarão dois caminhos opostos de reflexão para o leitor. Antes da abordagem dos comentários, é interessante observar que nenhuma das crianças propriamente ditas, Pedrinho ou Narizinho, participam da conversa. Solidárias e comovidas, talvez, com a morte do cordeiro, preferissem manter o silêncio. Emília é uma boneca e, como diz Zinda Vasconcelos (1982), pode ser ou não ser uma criança. Sua função é ambígua.

Quanto aos posicionamentos manifestados no espaço do “ouvinte”, de um lado está Dona Benta, que corrobora o ensinamento e acaba por mitificar a versão clássica da fábula, numa alusão aberta a La Fontaine. Vejamos: “La Fontaine a escreveu dum modo incomparável. Quem quiser saber o que é obra-prima, leia e analise a sua fábula do Lobo e o Cordeiro”.

Ao reescrever fábulas, especialmente as de La Fontaine, Lobato prestigia de alguma forma a tradição clássica. O posicionamento conservador de Dona Benta seria, inclusive, um dos indicadores dessa iniciativa. Essa atitude, no entanto, não impede que ele questione os valores universais veiculados pelas velhas fábulas. Em sua obra, a moral existe, mas não é absoluta. Ela pode variar de acordo com as circunstâncias, pessoas e interesses. Dessa forma, se o enredo da fábula “O lobo e o cordeiro” parece corroborar a ideia do conformismo e da passividade diante do abuso de poder, no espaço do “ouvinte” essa mesma ideia será questionada por Emília que discorda de Dona Benta. Se esta opta pela conservação, a opinião crítica daquela personagem colocará em destaque a modificação e a renovação do texto de Lobato.

O desenvolvimento da consciência crítica da criança era, de fato, um dos objetivos de Lobato. Esse objetivo era ilustrado, sobretudo, no comportamento e nas atitudes das

personagens do Sítio. Entre as personagens, o ícone da resistência e do inconformismo é Emília, que, segundo estudiosos e biógrafos de Lobato, seria a principal representante da personalidade do próprio autor. Para Sandroni (1982, p.87), por exemplo, Emília é a “intérprete do pensamento mais arrojado do autor [além de ser também] a mais importante personagem da literatura infantil brasileira”.

Confirmando o perfil irreverente de Emília, veremos que, por meio dela, Lobato fornecerá uma moral alternativa para a fábula. Se o narrador declara solenemente no discurso da moral que “*Contra a força não há argumentos*”, o posicionamento de Emília conduzirá o leitor à descoberta de uma outra moral que pode atingir diretamente os alicerces da classe dominante: “*Contra a força há a esperteza*”. Se essa parece ser uma moral que foge aos meandros da ética, ela é legitimada pela situação, pois trata-se de uma questão de vida ou morte. E considerando-se que Monteiro Lobato dirigia-se ao público infantil, entendemos que ele não pretendia extinguir a moral, mas propunha uma moral de resistência que poderia ser um modelo de prática social. Essa seria, portanto, uma estratégia eficaz de conscientização dos futuros cidadãos para o enfrentamento dos interesses oficiais dominantes.

Zinda Vasconcelos resume de forma muito clara a dupla face da moral em Lobato. Vejamos:

Daí que o moralismo, em Lobato, acaba entrando em conflito com o amoralismo cético e pragmático que com ele coexiste: se na prática o mal triunfa, então melhor ser esperto... [...] Assim, passam-se valores, mas não de uma moral “de sempre”, abstrata e universal, a que se deva obedecer sem refletir. Antes valores ligados a situações e contextos, pessoalíssimos, na maioria das vezes em franca contradição com aquela moral apriorística. E, sobretudo, valores cuja observância não seria uma questão de obrigação moral, mas sim de consentimento racional e de interesse de quem os praticasse... Que não implicariam, pois, numa sujeição emocional e irrefletida, e poderiam ser desobedecidos sem culpa. (VASCONCELOS, 1982, p.126-131)

A participação de Emília é um dos elementos que confirma a diferença e que também salienta a originalidade da renovação da fábula de Lobato. A conjunção “mas”, empregada no início do discurso de Emília, já antecipa a recusa à moral estabelecida na fábula, confirmada

depois em seus comentários ilustrativos: “— Mas há a esperteza!”. No que diz respeito a essa esperteza sugerida por Emília, vale lembrar que ela traz em si algo que já é reconhecido popularmente como caráter distintivo do nosso povo. Trata-se do tal “jeitinho brasileiro”. Por meio dele consegue-se forjar soluções inesperadas para as mais diversas situações. E são, de fato, essas situações que justificam a solução encontrada, mesmo que ela não seja a melhor. Importa que ela seja a solução possível.

A saída encontrada por Emília parece ser, a princípio, completamente absurda. Vejamos:

Se eu fosse esse cordeirinho, em vez de estar bobamente a discutir com o lobo, dizia: “Senhor Lobo, é verdade, sim, que sujei a água deste riozinho, mas foi para envenenar três perus recheados que estão bebendo ali embaixo.” E o lobo com água na boca: “Onde?” E eu piscando o olho: “Lá atrás daquela moita!” E o lobo ia ver e eu sumia...

No plano da realidade das coisas, é impossível que “três perus recheados” estejam “bebendo”. No mínimo, eles deveriam estar dentro de alguma cozinha numa bela assadeira. No entanto, o absurdo da solução de Emília parece estar em conformidade com o modo pelo qual a criança encara a realidade, já que ela não tem uma preocupação séria com a lógica dos fatos. Mas considerando-se a pobreza de sentido das acusações do lobo (e ainda que uma acusação era mais descabida que a outra), podemos afirmar que a solução proposta por Emília está em perfeita conformidade com os disparates ditos pelo lobo. Dona Benta, mesmo não concordando com a opinião de Emília, vai mais além, sugerindo que ela fizesse uso de seu mágico “faz-de-conta”: “E depois fazia de conta que estava com uma espingarda, e *pum!* na orelha dele”.

A reflexão de Emília oferece, pois, os fundamentos para a construção de uma moral que se distancia da ética oficial e aproxima-se da ética da *esperteza*: “Eu não sou forte, mas ninguém me vence. Por quê? Porque aplico a esperteza”. Portanto, é fácil concluir, por essa ótica, que ser esperto e até malandro, quando necessário, é permitido.

É interessante observar que Dona Benta faz uma referência clara ao texto-fonte da fábula de Lobato. Trata-se da fábula de La Fontaine, que ela denomina de “obra-prima” e recomenda que seja lida e analisada. Vemos, portanto, (e é bom salientar mais uma vez) que Lobato não somente informa a fonte principal de suas fábulas nas cartas que escreve a Godofredo Rangel, como faz questão de explicitá-la na ficção. Ainda que ele, Lobato, tenha reescrito as fábulas de acordo com o seu próprio gosto e estilo, a riqueza artística do drama presente nos textos do fabulista francês certamente encantou Lobato de forma definitiva. Escritas em prosa, suas fábulas, assim como as de La Fontaine, são ricas em detalhes e, às vezes, têm o drama amplificado por meio da participação ativa do narrador.

Especificamente em relação à fábula aqui analisada, se compararmos os textos dos referidos escritores, veremos que, se em La Fontaine a ênfase recai sobre a fragilidade do cordeiro, a dupla narrativa de Lobato (texto e comentários) acaba por enfatizar a sua tolice ou ingenuidade. Embora usasse um falso pretexto para iniciar a discussão com o cordeiro, o que o lobo queria, de fato, era devorá-lo. Os argumentos do cordeiro não fariam qualquer diferença para o seu estômago, antes aguçariam sua raiva. Nessas circunstâncias, como sugere Emília, a única garantia de vida para o cordeiro seria fazer uso da esperteza.

Observamos, assim, que “O lobo e o cordeiro” de Monteiro Lobato tem duplo valor moral como característica da tipologia “fábula” e, por isso, realiza o diferente, configurando-se como paródia. Se de um lado corrobora a moral estabelecida, “massageando” o ego da classe dominante, por outro lado apresenta a criatividade e a esperteza como meios implacáveis de destruição de qualquer força impostora.

Mas a morte do cordeiro parece ser mesmo muito agressiva para o público infantil, que certamente estabelece uma identidade com aquela personagem. Talvez por isso, em *Reinações de Narizinho*, Lobato coloca em prática a modificação do enredo, de modo que o cordeiro saía ileso de seu confronto com o lobo. Vale frisar, no entanto, que a modificação será diferente da

que propõe Emília na obra *Fábulas*, uma vez que os cordeiros das fábulas parecem ser criaturas incapazes de agir com astúcia, esperteza ou malandragem. Essa constatação pode ser confirmada, por exemplo, na fábula “Os carneiros jurados”, cuja moral traz a seguinte afirmação: “Ao carneiro só peças lã” (p.19). Dessa forma, na nova adaptação da fábula, Lobato construirá o enredo de modo que o próprio La Fontaine, transmutado em personagem de sua obra, saia em socorro do Cordeiro. Vejamos resumidamente como ocorrem os fatos: numa das viagens ao País das Fábulas, as crianças assistem à fábula do Lobo e do Cordeiro. Lá também está presente o fabulista La Fontaine para registrar os acontecimentos. Como já sabiam as personagens do Sítio, pois viviam em um tempo futuro em relação ao tempo da fábula, o cordeiro chega para beber no rio e, logo após ele, chega o lobo que lhe dirige acusações falsas. Vencido pelas verdades do cordeiro, o lobo, que estava faminto, avança sobre ele para devorá-lo. Nesse momento, porém, La Fontaine sai de seu esconderijo e, para alegria geral da criançada, espanta o lobo, dando-lhe uma bengalada no focinho. Vejamos o desfecho:

Vendo que com razões não conseguia vencer o carneirinho, o lobo resolveu empregar a força .

— “Pois se não foi seu irmão, foi seu pai, está ouvindo?” — e avançou para ele de dentes arreganhados. E já ia fazendo — *nhoc!* quando o senhor de La Fontaine pulou da moita e lhe pregou uma bengalada no focinho.

Mestre lobo não esperava por aquilo. Meteu o rabo entre as pernas e sumiu-se pela floresta adentro.

Grande alegria na meninada. Emília correu a brincar com o carneirinho, enquanto os outros se dirigiam para o lado do senhor de La Fontaine. (LOBATO, 1973, v.1a, p.137)

Ainda na mesma passagem de *Reinações de Narizinho*, posteriormente ao episódio da fábula do lobo e do cordeiro, narra-se o encontro de Narizinho com La Fontaine, no qual, confundindo as expressões de cumprimento da língua francesa, a menina parabeniza o fabulista pelo feito heróico: “— *Au revoir*, senhor de La Fontaine! Acabamos de chegar do sítio de vovó e vimos a bengalada que o senhor pregou no focinho daquele lobo antipático.

Muito bem feito. Queira aceitar os nossos parabéns. *Bon jour*” (LOBATO, 1973, v.1a , p.137).

Como vimos, as mesmas crianças que perante a morte do cordeiro mantiveram silêncio, na nova adaptação, dado o salvamento da personagem, manifestam abertamente a sua satisfação. Um outro fator a destacar é a solução encontrada por Lobato para a complexa idéia do surgimento do texto literário. Se em *Fábulas* simula-se a recepção do texto por meio da participação do “ouvinte”, em *Reinações de Narizinho*, simula-se o processo de criação do texto, por meio de um mundo imaginário que se constitui como a moradia dos fabulistas. Nesse mundo, as fábulas acontecem e os fabulistas simplesmente registram o fato por meio da escrita. Na fala de uma das personagens temos a seguinte afirmação: “O senhor de La Fontaine lá está, de lápis na mão, tomando notas”. (LOBATO, 1973, v.1a, p.137). Há, portanto, como já dissemos anteriormente, uma simulação do momento de criação do texto.

Na leitura e análise de “O lobo e o cordeiro”, podemos verificar que a inclinação ao leitor-criança é evidente em todo o texto. A linguagem utilizada é uma das principais demonstrações dessa evidência. Além dos diminutivos “cordeirinho” e “pobrezinho” que, nesse caso, denotam afetividade, as onomatopéias *nhoque!* e *pum!* lembram a ludicidade natural da criança nas brincadeiras de reprodução de sons. A expressão “fazia de conta”, que lembra uma ação característica da personagem Emília, também remete a um tipo de fingimento próprio das crianças. Toda criança brinca de fazer de conta, uma vez que a fantasia é uma de suas necessidades.

O narrador, por sua vez, deixa transparecer sua solidariedade em relação ao “cordeiro”, o que faz com que a criança se identifique com seu ponto de vista. Isso ocorre porque, de fato, o cordeiro é a vítima e pode simbolizar, em determinados contextos, a própria criança. O posicionamento do narrador, como já vimos, é percebido, entre outros detalhes, nas formas que ele usa para referir-se ao lobo e ao cordeiro. Para o primeiro usa, por exemplo,

“Lobo esfaimado, de horrendo aspecto” e “monstro”; já para o segundo usa “voz da inocência” e “pobrezinho”. Verificamos ainda que, de forma mais apropriada ao leitor infantil, os períodos são curtos e o vocabulário é simples. Expressões mais requintadas, como “esfaimado” em lugar de “faminto”, não chegam a comprometer a compreensão do texto. Há que se considerar, é claro, a existência de uma distancia temporal em relação ao tempo de produção do texto de Lobato. Certamente para as crianças-leitoras da década de 20, grande parte delas pertencente à elite social, muitas palavras que hoje soam estranhas eram-lhes absolutamente naturais. A expressão “Espere que vou castigar tamanha má-criação!”, embora sendo proferida pelo lobo, também é familiar aos ouvidos das crianças brasileiras de um modo geral.

Ainda em relação à fábula analisada, convém salientar outro aspecto que confirma o direcionamento ao leitor infantil. O silenciamento das crianças do Sítio no espaço do “ouvinte” pode constituir-se como uma forma de rejeição ou comoção face ao trágico fim do cordeiro. Entretanto, para que as personagens e os leitores virtuais não se sintam totalmente impotentes diante da agressividade “dos lobos da vida”, o narrador, por meio da voz de Emília, sugere a alternativa eficaz e bem brasileira do uso da esperteza. Já em *Reinações de Narizinho*, bem ao gosto da criança, ele ressuscita fantasticamente o fabulista La Fontaine, que, por sua vez, espanta o lobo e salva o cordeiro. Nesse caso, a moral da fábula pode ter sido destruída, mas os espectadores (ou leitores) ficaram (ou ficam) satisfeitos, e, tratando-se de literatura infantil, é isso o que importa.

Vemos, portanto, que essa fábula de Lobato confirma o direcionamento ao receptor infantil. Além disso, a linguagem e a forma são originais. É verdade que também nos referimos à adaptação presente em *Reinações de Narizinho*, mas assim o fizemos somente para destacar a preocupação do escritor Lobato com o ponto de vista do seu leitor. No que diz respeito à inclinação aos interesses da criança no texto da análise, a linguagem, o modo de

construção do texto e a participação dos “ouvintes” são os principais indicadores desse fenômeno.

3.5. RELAÇÕES INTERFABULARES E ATUALIDADE DAS FÁBULAS “A CIGARRA E AS FORMIGAS” E “O LOBO E O CORDEIRO” DE MONTEIRO LOBATO

O livro *Fábulas* de Monteiro Lobato possui, como já destacamos anteriormente, 74 fábulas. Quando observamos todas elas em seu conjunto, verificamos que, não raramente, uma fábula remete a outra, seja por meio das personagens, do desenvolvimento do enredo (discurso figurativo) ou principalmente da moral ilustrada (discurso temático). Considerando que selecionamos as fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro” para a análise literária que realizamos nos tópicos anteriores, desenvolveremos agora uma abordagem a respeito das relações existentes entre as fábulas analisadas e outras fábulas constantes na mesma obra. Cumpre salientar que, na seleção de fábulas de Lobato, levaremos em consideração não somente a relação de semelhança, mas também a relação de oposição entre uma fábula e outra.

Quanto à primeira fábula analisada, “A cigarra e as formigas” de Monteiro Lobato, vimos que o enredo desenvolve-se de modo a valorizar a ocupação da cigarra, sendo que praticamente nenhum elogio é reservado para a ocupação da formiga. Há uma verdadeira apologia daquela personagem que encerra por transformá-la em símbolo dos militantes da arte. Nada mais justo, uma vez que durante séculos a cigarra foi chamada de desocupada e desprevinida.

No entanto, não obstante à valorização da arte por meio do elogio da cigarra, é preciso considerar que a vocação da formiga é uma das marcas do mundo burguês capitalista. Como

sabemos, a habilidade da formiga é proverbial. Simboliza o trabalho organizado com vistas à acumulação de bens. Dessa forma, considerando que as fábulas de Lobato foram escritas num momento em que o projeto maior era a modernização do país, caracterizada pela emergência da burguesia urbana, não era conveniente ignorar de todo as atividades que tradicionalmente foram reconhecidas como trabalho. Para isso, era necessária então a valorização paralela da formiga, que sempre foi associada ao trabalho e à operosidade. Portanto, se em “A cigarra e as formigas” praticamente nenhuma importância é dada à formiga, o contrário disso ocorrerá em “A mosca e a formiguinha”. E vemos, já no título, que ela é carinhosamente chamada de “formiguinha”, o que pode conduzir a uma certa empatia entre o público e a personagem.

Como vimos no primeiro capítulo, na fábula o enredo apresenta uma estrutura antitética que pode ser identificada mais rapidamente na característica oposta das personagens. Dessa forma, em “A mosca e a formiguinha”, como pode ser constatado já no título, a mosca será a personagem antagonista, cujo perfil negativo servirá como realce positivo das habilidades da formiga. Numa paráfrase do texto anterior de La Fontaine (“A mosca e a formiga”), Lobato construirá o enredo de modo a reservar maior espaço para as razões da formiga. Enquanto a mosca vangloria-se pelas vantagens de sua vida nômade, a formiga reage e defende a importância de viver do próprio trabalho e de se prevenir para os momentos de escassez. Vejamos uma de suas falas:

— E além de imundas são cínicas — continuou a formiga. Não passam dumas parasitas — e parasita é sinônimo de ladrão. Já a mim todos me respeitam. Sou rica pelo meu trabalho, tenho casa própria onde nada me falta durante o rigor do mau tempo. E você? Você, basta que fechem a porta da cozinha e já está sem o que comer. Não troco a minha honesta vida de operária pela vida dourada dos filantes. (p.34)

Além do discurso direto no qual a formiga expõe as vantagens de seu modo de vida, sua coroação virá por meio do desfecho, uma vez que a mosca acaba prisioneira e faminta. A moral explicitada da fábula confirma a lição ensinada: “Quem quer colher, planta. E quem do alheio vive, um dia se engasga” (p.34). Dessa forma, ao selecionar e reescrever a fábula “A

mosca e a formiguinha”, Lobato reconhece na “eterna faina” das formigas um trabalho honrado que pode garantir a independência do indivíduo. No conjunto das duas fábulas, “A cigarra e as formigas” e “A mosca e a formiguinha”, estava completa, portanto, a lição a ser absorvida pelo público: se a arte enleva o espírito, o trabalho, por sua vez, produz o sustento para o corpo.

Um princípio que é indiretamente valorizado em “A cigarra e as formigas” é também o da solidariedade. Vale frisar que a primeira formiga só é boa porque se compadece da miséria da cigarra e reconhece o valor do seu canto. Como reforço desta idéia, podemos destacar a fábula “O cavalo e o burro”, que, ilustrando a falta de solidariedade, demonstra que quem não é solidário pode trazer prejuízo para si mesmo. Em seus comentários a respeito do enredo da fábula, Dona Benta define a visão prática da solidariedade como “egoísmo bem compreendido”.

Seguindo a trilha das fábulas “A cigarra e as formigas”, “A mosca e a formiguinha” e “O cavalo e o burro”, vimos que a lição do trabalho honesto e da partilha parece estar bem fundamentada. No entanto, todo ensinamento tem um caráter genérico e relativo, e, neste caso, é preciso considerar as exceções e até mesmo a contrapartida. Uma vez que Lobato queria estimular a consciência crítica de seus leitores, a estratégia de questionar valores tidos como absolutos poderá ser encontrada com frequência em suas fábulas. Nesse sentido, se o princípio de ajudar o próximo é eleito como supremo, Lobato mostrará os seus “entretantos” nas fábulas “As duas cachorras” e “O homem e a cobra”. Nestas duas fábulas, o motivo do conflito está centrado na ingratidão de uma das personagens, que, tendo recebido apoio e acolhida, volta-se depois contra o seu benfeitor. A moral registrada nessas duas fábulas relativiza o ensinamento cristalizado no provérbio popular: “Fazei o bem, e não olheis a quem”. Na primeira fábula, “As duas cachorras”, a advertência em forma de moral é: “Para os maus, pau!”; e em “O homem e a cobra” ocorre uma verdadeira reparação daquele ditado

popular: “Fazei o bem, mas olhai a quem”. Desta forma, se tomarmos o conjunto destas cinco fábulas (“A cigarra e as formigas”, “A mosca e a formiguinha”, “O cavalo e o burro”, “As duas cachorras” e “O homem e a cobra”) veremos que uma pode desempenhar um papel moderador em relação ao ensinamento veiculado pela outra.

Já a fábula “O lobo e o cordeiro” veicula alguns dos preceitos mais freqüentes nas fábulas de Lobato. Primeiramente, como já vimos, temos no enredo o triunfo da força do lobo diante dos argumentos convincentes do cordeiro. Depois, entre os comentários de Dona Benta e Emília, temos a proposta de uma moral paralela que elege a esperteza como recurso a ser utilizado diante da força. Há, portanto, um princípio de mão dupla que revela, ao mesmo tempo, a invencibilidade da força e a eficiência da esperteza. Esse princípio será veiculado por diversas fábulas que focalizarão ora a força, ora a esperteza.

Entre as fábulas que tematizam a violência da força está, por exemplo, “A fome não tem ouvidos”, que surpreendentemente traz a moral já em seu título. Conforme vimos no tópico anterior, em “O lobo e o cordeiro” o lobo devora o cordeiro porque está faminto. Antes disso, o cordeiro usa, sem sucesso, vários argumentos para se defender. O conflito de “A fome não tem ouvidos” terá praticamente o mesmo desenvolvimento e, em lugar de lobo e cordeiro, teremos gato e sabiá. Numa rápida sinopse, o que ocorre é que o sabiá cai nas garras de um gato “esfaimadíssimo” (p.38). Depois de argumentar que sabia cantar as mais belas músicas, o sabiá é devorado pelo gato. Como é possível notar, o sabiá é tão ingênuo quanto o cordeiro, mas o gato não parece querer ostentar nenhum disfarce como fez o lobo. Pelo contrário, diante dos apelos do sabiá, ele é objetivo e direto, respondendo simplesmente: “— Tenho fome!” (p.38).

Na fábula “O lobo velho”, assim como em “O lobo e o cordeiro”, novamente teremos um lobo faminto e uma ovelha (cordeiro) ingênua, como é comum a todas as ovelhas (e cordeiros). Entretanto, agora, como, além de faminto, o lobo está doente, ele precisará da

mediação da raposa para que seus planos cheguem a termo. Mais do que rapidamente, a raposa vai ao encontro da ovelha e lhe dá uma falsa notícia, afirmando que o lobo, por estar no fim da vida, havia feito as pazes com o rebanho. Crédula, a ovelha vai até o lobo para cumprimentá-lo e é devorada.

Uma outra fábula que também terá a fome como motivo para devorar os mais fracos é “A garça velha”. Como o próprio título revela, a garça, estando envelhecida começa a sentir dificuldades para pescar. A solução encontrada, assim como fez a raposa em “O lobo velho”, foi enganar os peixes de uma lagoa com uma falsa notícia. Como estes acreditaram, a garça pode levá-los para um poço raso, onde ela não teria nenhuma dificuldade na hora da pesca.

A fábula “Liga das nações” também demonstra a vantagem do mais forte na construção da cadeia alimentar. O gato-do-mato, a jaguatirica e a irara resolveram de bom grado aceitar o convite da onça para a realização de uma sociedade nas caças. Entretanto, quando a primeira caça lhes caiu nas mãos, a onça apodera-se de tudo e ameaça os demais, obrigando-os a fugir.

Como vimos até agora, as fábulas abordadas que podem se relacionar de alguma forma com a temática de “O lobo e o cordeiro” reforçam a idéia da inexorabilidade da força. Para um público infantil, em sua maioria, essa conclusão poderia ser cruel por demais, conduzindo, ao mesmo tempo, a uma atitude passiva diante dos fatos. Entretanto, esse estado de coisas em que o mais forte consegue vencer ou subordinar o mais fraco faz parte da realidade histórica ou social. Há ainda outras fábulas que ilustram a prepotência dos poderosos como ocorre, por exemplo, em “O egoísmo da onça”. Dessa vez a onça era a vítima, uma vez que seus filhos haviam sido devorados. Diante da tragédia, a anta tenta explicar que aquele tipo de desastre era muito comum nas ninhadas dos outros animais. Irritada com o atrevimento da anta, a onça reage: “— Ó grosseira criatura! Queres então comparar os filhos dos outros com os meus? E

equiparar a minha dor à dor dos outros?”. Em “O julgamento da ovelha”, como vimos na análise anterior, a ovelha é condenada por um júri suspeito formado por gaviões e urubus.

Não era do feitio de Lobato, no entanto, compactuar com abusos de poder de qualquer ordem. Para ele, se existia exploração e desrespeito de um lado, era necessário algum tipo de reação inteligente do outro. É por isso, que paralelamente às narrativas que enfocam a vitória da prepotência ou da força bruta, Lobato vai mostrando, por meio dos comentários das personagens, que quase sempre o forte vence porque conta com a tolice ou ingenuidade do mais fraco. A porta-voz dessa moral alternativa é quase sempre Emília, como já vimos em “O lobo e o cordeiro”. Em “O lobo velho” e “A garça velha”, é também ela que se indigna com a incapacidade de ação ou de desconfiança dos oprimidos. Vejamos:

— Bem feito! — berrou Emília. Uma burrice dessas o melhor que podia fazer era o que fez: entrar na boca do lobo. (p.41)

— Eu não acredito nem em conselho de amigos quanto mais de inimigos — disse Emília. (p.49)

Há, inclusive, algumas fábulas que mostram a personagem sendo vítima da própria ingenuidade em situações que não ofereciam tantos riscos. É o caso de “O peru medroso”, “O macaco e o gato” e “Os carneiros jurados”. Na primeira, o enredo pode ser sintetizado da seguinte maneira: galo e peru estão empoleirados numa árvore e de lá avistam, no chão, uma raposa. Sabendo que a raposa não podia subir em árvore, o galo ignora a sua presença, fecha os olhos e dorme. Já o peru, de tanto medo, não tira os olhos da raposa que, por isso, começa a lhe fazer “caretas medonhas” (p.28). Paralisado de terror diante “daqueles movimentos” (p.28), o peru cai da árvore e é capturado pela raposa. Também em “O macaco e o gato” o conflito ilustra a situação comentada: macaco Simão e gato Bichano moram na mesma casa e compartilham as mesmas falcatruas. Um dia resolveram roubar as castanhas que a cozinheira havia colocado para assar. Simão considera que Bichano é mais jeitoso para a tarefa e, enquanto um tira as castanhas do fogo, o outro as come. Nesse momento, a cozinheira aparece e enxota os dois, e Bichano, apesar de ter tirado as castanhas do fogo, não experimentou uma

sequer. Em “Os carneiros jurados”, um pastor orienta o seu rebanho, ensinando que a única forma de vencer o lobo era a união e a resistência: “Sois uma legião e o lobo é um só” (p.19). Entretanto, diante do primeiro alarme falso de aproximação do lobo, os carneiros se acovardam e fogem.

Perante o desfecho da fábula “O macaco e o gato” resumida no parágrafo anterior, Emília comenta indignada: “Quem é bobo, peça a Deus que o mate e ao diabo que o carregue” (p.33). Vemos, portanto, que nas fábulas de Lobato condena-se não somente a injustiça dos poderosos, mas a estultícia dos mais fracos. Essa iniciativa se junta à tendência de premiar o uso da esperteza (astúcia, prudência, sabedoria) nas emboscadas e nas situações de perigo e de opressão. É nesse sentido que a raposa, mesmo sendo ardilosa, é elogiada em algumas situações, como ocorre, por exemplo, em “O leão, o lobo e a raposa” e “A malícia da raposa”. Na primeira fábula, a raposa safa-se de uma situação embaraçosa diante do leão, revertendo para o lobo a acusação que dele havia recebido. Na outra fábula, também diante do leão, a raposa escapa de ser devorada por manter-se neutra diante da aparência do palácio da fera. Tanto em um como em outro caso, a raposa é aplaudida pelas personagens do Sítio. Vejamos o que dizem Emília e Dona Benta a respeito da raposa no caso da fábula “O leão, o lobo e a raposa”:

— Bem feito! — exclamou Emília. Essa raposa merece um doce. [...].
 — [...] a raposa é realmente astuta. Sabe defender-se, sabe enganar os inimigos. Por isso, quando um homem quer dizer que o outro é muito hábil em manhas, diz: “Fulano de Tal é uma verdadeira raposa!” Aqui nesta fábula você viu com que arte ela virou contra o lobo o perigo que a ameaçava. Ninguém pode com os astutos. (p.29)

Em “A malícia da raposa”, é Narizinho quem toma a palavra para bendizer a raposa: “— Gostei, gostei! — exclamou a menina. Está aqui uma das fábulas mais jeitosas. Desta vez a raposa merece um doce. Venceu a força do leão com a esperteza duma resposta muito certa” (p.44).

Mas a raposa não é o único animal da fauna lobatiana capaz de agir com esperteza. Também o jabuti sintetiza em seu comportamento a astúcia e a prudência. Além do jabuti, há também o caso do morcego e do cabrito. Entre as fábulas que mostram a habilidade desses animais, estão “A onça doente”, “Pau de dois bicos” e “A cabra, o cabrito e o lobo”. Em “A onça doente”, o jabuti, ao pretender visitar a rainha das florestas brasileiras, percebe que os que entravam na toca não saíam. Desconfiado, prefere rezar e com isso é o único que consegue salvar-se. O morcego revela o seu perfil astucioso em “Pau de dois bicos”. Num momento de apuros, o morcego vai parar no ninho da coruja e depois na toca do gato-domato. Para escapar da ira da coruja, apresenta-se a ela como se fosse ave e, diante do gato-domato, apresenta-se como animal de pêlo, seu semelhante. Quem fica encantada com a sagacidade do morcego é Emília, que exclama: “— Sim, senhor! [...] Nunca imaginei que os morcegos fossem tão espertos. Esse vence até as raposas. Enganou a coruja e enganou o gato” (p.48).

Já o cabrito, filhote da cabra, também é um exemplo de esperteza, porque foi capaz de não só ouvir o conselho de sua mãe, mas imaginou por si mesmo uma forma de enganar o lobo. Em “A cabra, o cabrito e o lobo”, a cabra sai para pastar, mas antes orienta o cabritinho, seu filho, para que não abra a porta sem que a visita seja capaz de repetir uma determinada senha contra o lobo. O lobo, por ter ouvido as recomendações, tenta enganá-lo, porém, mais esperto do que ele, o cabritinho desconfia e inventa imediatamente uma contraprova. Sem poder responder, o lobo desaparece e o cabritinho fica a salvo. A moral traz a seguinte ordem: “confiar, desconfiando” (p.37).

Considerando que outros animais, além da raposa, como vimos, podem ser capazes de agir com muita astúcia, o que se depreende disso é que, para Lobato, qualquer pessoa, sem distinção, pode ser esperta e sábia ou aprender a sê-lo. No caso da fábula “A cabra, o cabrito e o lobo”, o cabritinho pode ser o representante específico da criança. Se em “O lobo e o

cordeiro”, o cordeirinho, por ser ingênuo, cai nas garras do lobo, nesta outra fábula, o cabritinho mostra que mesmo um filhote pode escapar de uma fera se tiver aprendido a ser esperto. Aproximando o plano da fábula ao plano das relações humanas, o que entendemos é que a criança, mesmo com sua fragilidade, pode colocar a sua habilidade em ação já no seu presente, fazendo com que o improvável aconteça. A lição de Lobato, portanto, é que o futuro cidadão só será capaz de exercer a sua cidadania com plenitude se aprender a fazê-lo ainda na infância. E a esperteza, segundo a perspectiva expressa nas fábulas de Lobato, pode ser um dos ingredientes indispensáveis nesse exercício.

A raposa, de acordo com a caracterização universalmente reconhecida desse animal, também é capaz de utilizar a sua astúcia para o mal. Não raramente, além de ser astuciosa, ela pode ser desleal e agressiva. Em “Os animais e a peste”, conta-se de uma peste que se alastrou entre os animais, e a única solução era o sacrifício de um animal aos deuses. Para escapar ao flagelo, a raposa decide bajular todas as feras que se apresentavam para o sacrifício, livrando-as, ao mesmo tempo, da morte. Quando chegou a vez do burro, que dizia apenas ter comido uma folha de couve da horta do vigário, a raposa defende o sacrifício do burro e a bicharia toda concorda com a idéia. Com isso, à custa da condenação injusta do burro, a raposa livrou-se da morte e ainda ganhou a confiança das feras. Nessas situações, para livrar-se dos ardis da raposa, é necessário que a vítima seja ainda mais astuta, e, quando isso acontece, ela é surpreendentemente vencida. Em “A raposa sem rabo”, a raposa se dá muito mal porque intenta enganar as suas próprias companheiras. Ela havia perdido a cauda em uma armadilha e, para não ser humilhada, propõe que todas as demais cortem a cauda, pois assim ficariam muito mais bonitas. Não atinge o seu objetivo porque as outras raposas, desconfiadas da proposta, desvendam o engodo. Quem também se safou das provocações da raposa foi o gato em “O gato e a raposa”. Companheiros de malandragem, certa vez a raposa resolveu vangloriar-se de suas muitas manhas para se defender enquanto o gato só sabia trepar em

árvores. Mas eis que aparece uma matilha. O gato escapa, usando o seu único truque, ao passo que a raposa, mesmo fazendo uso de todos os seus recursos, acaba prisioneira. O que é interessante observar é que o gato mantém a serenidade diante das provocações da raposa e afirma: “— [...] Vivo muito bem assim e não troco esta minha habilidade pela tua coleção inteira de manhas” (p.44).

A fábula que merece a classificação de obra-prima no sentido de estratégia utilizada para vencer a raposa é “O galo que logrou a raposa”. A façanha é de tal monta que já aparece expressa no título. E, segundo os princípios defendidos nas fábulas de Lobato, não importa que tudo não tenha passado de um logro, mas sim que o galo tenha conseguido escapar dos astutos e terríveis intentos da raposa. Como é sabido, os galináceos estão entre as principais vítimas da raposa. Ao perceber a sua aproximação, o galo, precavido, empoleira-se em uma árvore. Percebendo a providência, a raposa tenta enganá-lo, dando-lhe uma falsa boa-nova: o fim da guerra entre os animais. Mais vivo do que nunca, o galo finge acreditar e pede que ela espere a chegada dos cachorros que se aproximavam, para que eles pudessem se confraternizar juntos e a festa fosse completa. Informada da aproximação de cachorros, a raposa desiste da festa e foge. A moral da fábula resume uma das principais idéias (senão a principal) presentes nas fábulas renovadas de Lobato: “Contra esperteza, esperteza e meia”.

O conjunto destas 18 fábulas aqui abordadas (“A fome não tem ouvidos”, “O lobo velho”, “A garça velha”, “Liga das nações”, “O egoísmo da onça”, “O julgamento da ovelha”, “O peru medroso”, “O macaco e o gato”, “Os carneiros jurados”, “O leão, o lobo, e a raposa”, “A malícia da raposa”, “A onça doente”, “Pau de dois bicos”, “A cabra o cabrito e o lobo”, “Os animais e a peste”, “A raposa sem rabo”, “O gato e a raposa” e “O galo que logrou a raposa”) e que dialogam de alguma forma com a temática de “O lobo e o cordeiro” revela a realidade da violência contra os mais fracos mas, ao mesmo tempo, ajuda a fortalecer a consciência de que é possível reverter a lógica da opressão. E, nesse caso, se os recursos

oficiais não são suficientes para garantir a justiça, então que se faça uso da esperteza, da astúcia e de outras habilidades afins. Numa visão geral destas fábulas (e como já registraram também muitos outros estudiosos da obra de Lobato), é possível deduzir que, para Lobato, a moral maior que deverá fazer parte do subconsciente das crianças, adaptando a moral de “O galo que logrou a raposa”, é esta: “Contra força bruta, em vez de argumentos, esperteza, e contra esperteza, esperteza e meia”. É certo que a função primeira de suas fábulas, como revelou o próprio escritor, era divertir, mas toda literatura acaba por favorecer a absorção de experiências e ensinamentos que ficam entranhados nas mentes para sempre. E tratando-se de fábula, o ensinamento, muitas vezes, já vem explícito. Essa idéia da esperteza que vence a força é tão presente nas fábulas de Lobato que leva Visconde e Emília a verbalizarem a seguinte reflexão no final da sessão de fábulas:

— Na minha opinião, as fábulas mostram só duas coisas: 1^a) que o mundo é dos fortes; e 2^a) que o único meio de derrotar a força é a astúcia. [...] Só a astúcia vence a força. Emília disse uma coisa sábia em suas Memórias...

— Que foi que eu disse? — perguntou Emília, toda assanhadinha e importante.

— Disse que se tivesse um filho só dava um conselho: “Seja esperto, meu filho!” Se não fosse a esperteza, o mundo seria duma brutalidade sem conta...

— Seria a fábula do Lobo e o Cordeiro girando em redor do sol que nem planeta, com todas as outras fábulas girando em redor dela que nem satélites

— concluiu Emília dando um pinote. (p.55)

É bom observar que os princípios morais estabelecidos pelas fábulas são considerados e valorizados de acordo com a época em que eventualmente se inserem. E esses princípios, como ensina Dias Lima, fazem parte do plano virtualmente humano das relações. No que tange à atualidade das fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro” de Monteiro Lobato, escritas nas décadas iniciais do século XX, podemos dizer que nos dias de hoje os princípios dessas fábulas são aplicáveis e muitas vezes condizem com a realidade da situação.

No que diz respeito à valorização da arte, como ocorre em “A cigarra e as formigas”, é possível notar que as condições são relativas, dependendo do tipo de arte e da realidade econômica e social. Existe, de modo geral, um esforço no sentido da profissionalização do

artista, mas ele só é reconhecido, de fato, quando alcança a fama e o sucesso. Pelo contrário, haverá uma forte cobrança para que os artistas (“cigarras”) exerçam alguma atividade que seja tradicionalmente reconhecida como trabalho.

Em “O lobo e o cordeiro”, o ensinamento exposto é o de que a lei do mais forte é predominante e, para superá-lo, só há a esperteza como recurso. Quanto a isso, é possível verificar que o ensinamento fabular ainda é válido de alguma forma. Os poderosos, a despeito de tudo, com a força do poder e do capital, ainda destroem os mais fracos para conseguir o que querem. Nem sempre as saídas alternativas são suficientes para a superação e resolução dos problemas, e, como agravante, parece haver um mal-estar com relação à eficiência do papel exercido pelas instituições jurídicas. Mas, tratando-se de Brasil, não chega a ser a barbárie. Os fortes (“lobos”), em muitos casos, não têm tido liberdade absoluta para praticar os seus crimes devido à cobrança de justiça por parte da sociedade. Os fracos (“cordeiros”), além de recorrerem à esperteza, têm mostrado alguma disposição para se unir, protestar e resistir. Aliás, a união dos mais fracos não é mais tão rara, e é por meio dela que muitos avanços vêm sendo obtidos nas áreas: social, política, econômica, jurídica, etc. Em certos casos (não raros), é o “lobo” quem precisa usar todos os argumentos possíveis para se justificar, mas acaba sucumbindo diante da evidência de seus atos ilícitos.

Como vimos, os ensinamentos veiculados pelas fábulas de Lobato ainda são atuais. Mas as suas fábulas serão eternas, porque mesmo que a realidade mude por completo, a riqueza estética de seus textos continuará a deleitar o espírito das futuras gerações. Se pensarmos, por exemplo, na atuação específica de Emília como “ouvinte” e na forma despojada como ela improvisa a criação de fábulas, veremos que as fábulas de Lobato serão sempre novas.

Dados os fundamentos nos dois capítulos anteriores, neste terceiro e último capítulo de nossa dissertação, desenvolvemos, portanto, o estudo do processo estético de reescritura das

fábulas por Monteiro Lobato. Tendo como foco a obra *Fábulas*, verificamos primeiramente as razões que levaram Lobato a escrevê-la. Paralelo a isso, destacamos o importante papel do gênero fábula no projeto inicial do escritor para a literatura infantil brasileira. Considerando a freqüente alusão a La Fontaine nas fábulas de Lobato, ora como referência, ora como personagem, realizamos uma análise preliminar desse fenômeno. Vale frisar que a maior parte das fábulas de Lobato é criada a partir de um diálogo textual com as fábulas do fabulista francês. Vimos depois, as mudanças introduzidas por Monteiro Lobato na estrutura das fábulas e enfatizamos a participação dos “ouvintes” e a linguagem. Tendo em vista que uma das principais novidades das fábulas renovadas de Lobato é justamente a introdução de “ouvintes” que interagem com o narrador dos textos, fizemos uma análise da participação específica de cada “ouvinte”. Em muitos casos, eles questionam a moral instituída, oferecendo alternativas. Outras vezes, aplicam a fábula a situações cotidianas ou discutem questões relacionadas à língua, à literatura e ao próprio gênero fábula. Por fim, analisamos as fábulas “A cigarra e as formigas” e “O lobo e o cordeiro”. No último tópico, agrupamos ainda as fábulas que dialogam, de alguma forma, com a temática das fábulas analisadas e discutimos rapidamente a atualidade de seus ensinamentos.

Ao estudar as fábulas de Lobato, verificamos que, de fato, o escritor direciona-as para o receptor-criança e confirma, dessa forma, a inserção do gênero na literatura infantil. Para alcançar o seu objetivo, ele usa como principal estratégia uma linguagem simples e coloquial e o duplo espaço narrativo. Neste, insere a participação das personagens do Sítio, com as quais o público infantil se identifica. Criada a empatia entre público e personagens, era fácil para Lobato desenvolver uma estética de literatura infantil que justificasse a exploração de textos fabulares. Além disso, por meio de suas personagens, podia influenciar e conscientizar as crianças de seu tempo, a fim de garantir um futuro melhor para a sociedade brasileira e, por extensão, para toda a humanidade. Ressaltamos, entretanto, que, em Lobato, o processo de

conscientização não é realizado de forma autoritária, mas inclina-se em direção à emancipação do indivíduo. Tendo como inspiração o comportamento das personagens infantis do Sítio, a criança pode aprender a reivindicar o seu espaço e a atuar como um sujeito crítico e consciente.

CONCLUSÃO

O objetivo principal de nosso trabalho foi o estudo do processo de renovação das fábulas de Monteiro Lobato. Entretanto, quando nos dedicamos a refletir sobre o assunto, vimos que seria enriquecedora a realização de uma abordagem específica a respeito do gênero e também de sua presença na literatura infantil. Sabendo que La Fontaine foi o pioneiro desta aproximação entre fábula e aquela literatura, e ainda que foi ele um dos inspiradores de Lobato, abordamos também algumas características gerais de suas fábulas e o seu contexto de produção literária. Desta forma, as três subdivisões maiores de nossa dissertação foram: fábula, La Fontaine e Monteiro Lobato.

No estudo da longa história da fábula, vimos que suas raízes estão na tradição oral. Na Grécia, alcança com Esopo no século VI o *status* de gênero autônomo e, a partir de então, espalha-se por todo o mundo ocidental. Durante muito tempo, era vista apenas como gênero didático com função prática definida. Mas, a partir de La Fontaine, passa a existir um esforço maior de valorização e resgate do aspecto literário da fábula. La Fontaine, além de ensinar, quer divertir, e por este caminho, a fábula chega ser considerada objeto de fruição estética.

A partir do século XVIII, dado o surgimento oficial da literatura infantil, haverá uma aliança desta com a fábula e, por isso, intensifica-se a circulação do gênero fabular também entre as crianças. Muitos foram os escritores a produzir fábulas direcionadas ao público infantil. Entretanto, poucos deles conseguiram uma solução realmente estética como a de Lobato. Além da adequação da linguagem (de acordo com o contexto em que são produzidas), suas fábulas não servem somente a um inculcamento imediato de valores.

Nelas as crianças têm espaço reservado para os seus questionamentos. A moral, como queria Lobato, poderia ficar no subconsciente do “ouvinte” para ser aplicada em tempo oportuno.

Um dos aspectos interessantes observados no estudo das fábulas de Lobato é que,

somadas ao conjunto de toda a tradição fabular, elas podem atuar hipoteticamente como um fecho do círculo. Elas trazem a marca do estético alcançada ao longo dos anos, são endereçadas ao público infantil, mas, ao mesmo tempo, resgatam o caráter primitivo do gênero. Isto porque encenam, na organização ficcional da narrativa, a situação de oralidade da origem da fábula, confirmando a essência do gênero. Desta forma, embora passe por transformações diversas de acordo com o contexto histórico e social em que se insere, a fábula não perde a sua identidade. De uma forma ou de outra, Lobato confirma este último dado, porque ele une a novidade ao que existe de mais tradicional e antigo no gênero. Ele duplica o espaço narrativo, questiona valores e atualiza a linguagem, mas inclui o “ouvinte” e prefere a prosa, utilizando uma linguagem que, embora não seja totalmente atual, é simples e acessível a qualquer pessoa.

Outro aspecto estimulante no estudo das fábulas de Lobato foi a observação do posicionamento do narrador (ou narradora). Já nos comentários da primeira fábula, “A cigarra e as formigas”, ficamos sabendo que Dona Benta é a narradora das fábulas. Como narradora, ela tem uma grande preocupação didática na narração dos textos e responde com disposição e precisão às perguntas de sua platéia de “ouvintes”. Conforme observamos na análise da fábula referida, depois de contar a história de uma formiga boa, ela conta também a história de uma formiga má. Desta forma, além de tomar posição a respeito da fábula clássica, facilita a percepção do diálogo entre os textos por parte dos leitores. Em outros casos, ela faz comentários esclarecedores no espaço do “ouvinte”.

Outro aspecto observado é que, embora seja adulta e detentora de uma bagagem maior de conhecimento, Dona Benta sabe calar-se para ouvir e, ao mesmo tempo, é capaz de respeitar a opinião das crianças. Desta forma, ela ameniza (ou até dissolve) o autoritarismo e a verticalidade do diálogo.

Aproximando a ficção fabular da realidade de hoje, no que se refere ao perfil da narradora, notamos que o exemplo de Dona Benta pode ser seguido por pais e professores.

Quanto aos professores, destacamos principalmente aqueles que trabalham com crianças do ensino fundamental e que certamente têm diante de si uma platéia curiosa, carente de conhecimentos e carente de expressar suas opiniões e sentimentos.

No que se refere à atuação dos “ouvintes”, percebemos que uma análise da participação específica de cada personagem pode ser tão (ou mais) instigante quanto a leitura das fábulas. Na simulação de uma recepção, Lobato realmente favorece a identificação do público e determina a singularidade de suas fábulas. Mas no decorrer da pesquisa, foi interessante constatarmos ainda que Lobato sugere um novo olhar para a fábula. Conforme sabemos, não é raro que a fábula veicule valores estereotipados e ultrapassados. Um exemplo disso é a fábula “Segredo de mulher”. Entretanto, no período embrionário da literatura infantil, quando o gênero passou a ser utilizado pelas escolas, os ensinamentos da fábula eram tidos como verdade absoluta. Entronizada e por pertencer a uma das mais antigas tradições, a fábula não poderia ser questionada. O que é surpreendente em Lobato é que, por meio de seus “ouvintes”, sugere um olhar em perspectiva para a fábula. E esta nova visão sugerida é dessacralizadora, dada a possibilidade de avaliação da fábula. Decorrem disso expressões do tipo “fábula bem boazinha”, “fábula indecente”, “fábula inútil” usadas pelas personagens do Sítio. Se pensarmos que estas personagens identificam-se com o universo infantil, veremos que a proposta de Lobato era, de fato, revolucionária, pois sugeria que a fábula fosse avaliada, não só por adultos, mas principalmente pelas crianças.

Confirmando a tendência de questionamento e de avaliação das fábulas, a afirmação de Pedrinho nos comentários posteriores à última fábula é emblemática: “[...] as fábulas, mesmo quando não valem grande coisa, têm sempre um mérito: são curtinhas” (p.54). Desta forma, diferente do que acontecia antes de Lobato, o discurso das personagens sugere que se “desconfie” da fábula, quando isto for conveniente. Como ensina Dona Benta, pode ser que a sabedoria da fábula seja de “dois bicos” (p.36). Os leitores podem, portanto, inspirados nas personagens de Lobato, desenvolver um diálogo horizontal com a fábula. Desta forma, a partir de leituras

atualizadoras, a renovação do texto pode ser impulsionada.

Quando afirmamos que Lobato pode atuar como um fecho do círculo na tradição fabular, classificamos esta possibilidade como hipótese, e ela só pode ser assim considerada. A partir da inter-relação existente entre o discurso figurativo (história) e o discurso temático não-figurativo (moral), a fábula é constantemente renovada. Além disso, frequentemente, novas fábulas são criadas. Entre os escritores de fábula da atualidade, podemos citar, por exemplo, Millôr Fernandes, Rubem Alves, José Paulo Paes, entre outros. Assim como toda a literatura, o gênero fábula é dinâmico e inesgotável.

A inserção do gênero fábula na literatura infantil, para a qual Lobato cria uma solução estética, como vimos, pode ser constatada historicamente. Entretanto, sua presença continuou e continua a ser efetiva também na literatura não-infantil. Considerando o caráter discursivo da fábula, é comum que se use algumas de suas propriedades como recurso de comunicação. De acordo com Alceu Dias Lima, a fábula tem três discursos: o da história, o da moral e o discurso metalingüístico, como vimos. Segundo o mesmo pesquisador, a fábula esópica pode ser reconhecível a partir de qualquer um destes discursos, “seja qual for o contexto ou o discurso em que se encontre, pela simples força do pensamento estrutural” (LIMA, 2003, p.14). Neste sentido, é possível entender, por exemplo, a evocação de aspectos da fábula em propagandas, artigos de revistas e jornais, etc.

A dinamicidade da fábula advém de seu aspecto discursivo, que, como vimos, foi determinante na sua origem. Quando Monteiro Lobato estende para Dona Benta e Emília, a possibilidade de criação e recriação de fábulas, aponta para a continuidade criativa do gênero. E lembremos que Emília chega a criar fábulas justamente no espaço do “ouvinte”, em meio a outros comentários, reforçando a discursividade da fábula. De acordo com Lessing, visto no primeiro capítulo, quando o indivíduo internaliza as propriedades do gênero, pode testar o seu funcionamento. Conhecendo fábulas, é possível inventá-las ou reinventá-las. Como sugere Lobato

por meio da participação ativa de suas personagens, até a criança pode aprender a criar fábulas e utilizá-las a seu modo, como aplicação ou recurso discursivo, nas mais diversas situações cotidianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONELLI, Leandra. *Fábulas de Lobato: a teoria e a prática de um gênero*. 2003. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.
- AMARAL, Luiz Otávio de O. Paideia: a educação para a virtude, um projeto urgente para o Brasil. *Âmbito Jurídico*. Ago. 2001. Disponível em: <<http://www.ambito-juridico.com.br/aj/ens0006.htm>>. Acesso em: 21 ago, 2003.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Tradução C.C. Santoro. Rio de Janeiro: José Olímpio, DF: Edunb, 1993.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução D. Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- AUGUSTO, Sérgio. No próximo dia 13 completam-se os 300 anos da morte... *Folha de . Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1995, Caderno mais!, p.9.
- AZEVEDO, Carmem Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo B. Rio De Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. In: BIASI, Pierre-Marc; MARINI, Marcelle; BERGEZ, Daniel; BARBÉRIS, Pierre; VALENCY, Gisele. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução O. M. Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Monteiro Lobato e o direito de sonhar. In: LOBATO, Monteiro. *A menina do narizinho arrebitado*. ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1982.
- BÍBLIA anotada. Tradução Carlos O. C. P. Versão Almeida rev. e atualizada. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.
- BÍBLIA sagrada. Tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.
- BIGNOTO, Cilza Carla. *Monteiro Lobato e a infância na república velha*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memória>>. Acesso em: 14 mai. 2003.
- BIGNOTO, Cilza Carla. Duas leituras da infância segundo Monteiro Lobato. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (Org.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.65-82.
- BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de*

Andrade. São Paulo, v.43, n. 1, p.19-33, jan./jun. 1982.

BRAGA, Teófilo. Processo artístico de La Fontaine. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 81-9, v.1.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de A. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Direitos humanos e literatura. In: *Direitos humanos e literatura: comissão de justiça e paz*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 107-26.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

_____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v.24, p. 803-9, 1972.

CARR, Stella. O mágico das sobrelhas em til. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 37, p.21-3, jul./dez. 1976.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil: estudos*. São Paulo: Lótus, 1973.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, 2 v.

CHAGAS, Pinheiro. La Fontaine e suas fábulas. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 51-64. v.1.

CLOUARD, Henri. *Breve historia de la literatura francesa*. Madrid: Guadarrama, 1969. (Coleção Punto Omega).

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4 ed. rev. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 4. ed. São Paulo: Quirón, 1987. COTRIM.

Gilberto. *História e consciência do mundo*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

DEZOTTI, Maria Celeste C. (Org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

DEZOTTI, Maria Celeste C. *A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”*. 1988. 225 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1988.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson César C. de S. 16. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ENCICLOPÉDIA delta larousse. 2. ed. rev. e atualizada Rio de Janeiro: Delta, 1967. v.7.

ENCICLOPÉDIA universal da fábula. São Paulo: Américas, [1971?]. v.1.

ENCICLOPEDIA Universal ilustrada: evropeo-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1924. t.23 e 29.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aument. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILIPOUSKI, Ana Mariza R. Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 102-10.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Releituras de uma fábula: paródia e intertextualidade. *Abrindo Caminhos*. São Paulo, n. 2, p.452-56, 2002. (Coleção Via Atlântica).

_____. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GRANTHAM, Marilei Resmini. *O discurso fabular e sua repetição através dos tempos: na reiteração do mesmo, a presença do diferente*. 1996. 233 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega*. Tradução M. da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JESUALDO. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix, 1978.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução M. L. Appy. E D. M. R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6. ed. port. tot. rev. Coimbra: Arménio Amado, 1976. (Coleção STVDIVM).

LA FONTAINE. A monsenhor o delfim. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 11-4. v.1.

_____. Prefácio de La Fontaine. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 17-25. v.1.

_____. Vida de Esopo, o frígio. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 27-51. v.1.

_____. *Fables Choiesies*. Paris: Larousse, 1965. t.1.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. São Paulo: Edigraf, 1957.

LAJOLO, Marisa. Negros e negras em Monteiro Lobato. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (Org.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.65-82.

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 41-9.

_____. *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

LIMA, Alceu Dias. Prefácio. In: DEZOTTI, Maria Celeste C (Org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 11-5.

_____. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n.4, p. 60-9, 1984. LITERATURA francesa. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972. v.2.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973. v.1. (Série a).

_____. *O Picapau amarelo*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973. v.3. (Série a).

_____. *Fábulas*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973. v.4. (Série a).

_____. *A Barca de Gleyre*. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1972. v.8.

_____. A criança é a humanidade de amanhã. In: _____. *Conferências, artigos e crônicas*. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1972. v.9.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (Org.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACHADO, Irene A. *Literatura e redação: conteúdo e metodologia de língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *A criação literária*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Melhoramentos, 1970. *Noções Geraes de Literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929. (Coleção FTD).

ORTIGÃO, Ramalho. Gustavo Doré. In: *Enciclopédia universal da fábula*. São Paulo: Américas, [1971?]. p. 65-80. v.1.

PALLOTTA, Míriam Giberti P. *Criando através da atualização: fábulas de Monteiro Lobato*. 1996. 187 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leila. A Borboleta do Parnaso. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1995, Caderno mais!, p.8.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. PETIT, Paul. *História Antiga*. Tradução P. M. Campos. 2. ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

PLATÃO. *A república*. Tradução A. Pinheiro. 8. ed. São Paulo: Atena, [196?].

PORTELLA, Oswaldo. *A fábula*. 1979. 91 f. Trabalho de pesquisa apresentado à COPERT, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1979.

PONTES, J. M. F. *Dicionário antológico das literaturas portuguesa e brasileira*. [S.l.]: Formar, [197-?]. v.1.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Tradução A. Arnichand. e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROSENFELD, Anatol. A pessoa e a personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de A. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.32-6

SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SANDRONI, Laura Constância. A função transgressora de Emília no universo do Picapau Amarelo. *Letras de Hoje*, PUC-RS, n.49, p.87-96, set. 1982. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Monteiro Lobato.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SILVA, Rosa Maria G. O reino das fábulas: de Lobato a Esopo. *Outras Palavras XIII* (Anais da Semana de Letras), Maringá, 2001, p.515-23.

SOLLERS, Philippe. Volúpia lapidar das fábulas esconde um escritor clássico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1995, Caderno mais!, p.8.

SOUZA, Loide Nascimento de. *Renovação das fábulas por Monteiro Lobato*. 1998. 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução E. A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARGAS, Maria Valéria A. de M. Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 74-87, 1995.

_____. *Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula*. 1990. 252 f. Tese (Doutorado em Filologia e Linguística Românica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

VASCONCELOS, Zinda Maria C. de. *O universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato*. [Rio De Janeiro]: Traço Editora, 1982.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

_____; MAGALHÃES, Lígia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

_____(Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.