

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Elaine Hernandez de Souza

**A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM “A CIGARRA E AS
FORMIGAS”**

**MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA
LINGUAGEM**

SÃO PAULO

2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Elaine Hernandez de Souza

**A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM “A CIGARRA E AS
FORMIGAS”**

**MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA
LINGUAGEM**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem**, sob a orientação da **Profa. Dra. Elisabeth Brait**.

SÃO PAULO

2008

Banca Examinadora

Aos meus pais João e Irene

Ao meu companheiro Diógenes

Minha sincera gratidão...

Ao Amigo fiel, “socorro bem presente na hora da angústia”;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), por tornar possível esta pesquisa;

À PUC-SP, instituição que proporcionou o ambiente para que eu me tornasse uma pesquisadora;

À minha orientadora Dra. Beth Brait, pelo compromisso com o meu trabalho e, principalmente, com a minha formação de pesquisadora;

Às professoras Maria Cecília Pérez Souza-e-Silva e Maria Valéria Anderson de Mello, pela valiosa colaboração no direcionamento desta pesquisa;

À professora e companheira Maria Inês Batista Campos, grande interlocutora do meu trabalho.

Aos colegas do LAEL, Adriana Pucci, Anderson Magalhães e Márcia Garbini, pelo caminhar juntos no desenvolvimento da minha pesquisa;

Ao amigo Vinicius Romero, pela contribuição no trabalho de tradução;

Aos preciosos amigos Maurício, Sandra, Abner e Rafael, que souberam compreender meus momentos de ausência e solidão;

Aos meus irmãos Eli, Eliezer e Elienai e cunhadas, e ainda aos meus três sobrinhos, Evelyn, Guilherme e Fernando, pela presença que dá equilíbrio à minha vida;

À minha sogra Dirce, pelo cuidado a mim dispensado;

E a todos que acreditaram em mim.

RESUMO

Esta pesquisa pretende identificar os discursos sobre a atividade artística na composição verbo-visual da fábula “A cigarra e as formigas”, assinada por Monteiro Lobato e ilustradores, recuperando, a partir da versão brasileira, as versões de Esopo e de La Fontaine, a fim de estabelecer a relação interdiscursiva entre elas.

No processo de levantamento e seleção dos *corpora*, levamos em consideração, dentre outros fatores, a diversidade nas esferas de produção e de circulação das variantes dessa “mesma” fábula, bem como a relação intertextual entre elas.

Nossa investigação se divide em três etapas. Iniciamos com um levantamento histórico da atividade artística, embasado nos conceitos de ato/atividade, de gênero do discurso e de gênero da atividade. Na etapa seguinte, tratamos da caracterização da fábula como prática discursiva na construção da temática proposta e, finalmente, analisamos a materialidade verbo-visual discursiva dos textos de Lobato, La Fontaine e Esopo, para, então, estabelecer as relações dialógicas entre eles.

Ao final da pesquisa, o estudo da representação da atividade artística na fábula “A cigarra e as formigas” mostra sua relevância na medida em que ele possibilita o resgate não apenas da memória e da identidade dos brasileiros da primeira metade do século XX, como também aponta caminhos para a compreensão de outros valores sócio-histórico-culturais representados nessa fábula, valores estes que não foram contemplados neste trabalho.

Palavras-chave: atividade artística, fábula, linguagem verbo-visual, relações dialógicas.

ABSTRACT

This research intends to identify the discourses on the artistic activity in the verbo-visual composition of the fable “The Cicada and the Ants”, by Monteiro Lobato and its illustrators, recouping, from the Brazilian version, the versions of Aesop and La Fontaine, in order to establish an interdiscursive relation among them.

During the process of survey and selection of the *corpora*, we took into consideration, among other factors, the diversity in the spheres of production and circulation of the variants of this “same” fable, as well as their intertextual relation.

Our research is divided in three stages. We started by surveying the history of that artistic activity, based upon concepts of act/activity, genre of discourse and genre of activity. In the following stage, we discussed the characterisation of the fable as a discursive practice for the construction of the proposed theme and, finally, we analyzed the discursive verbo-visual materiality of Lobato, La Fontaine and Aesop’s texts in order to, then, establish the dialogical relations among them.

At the end of this research, the study concerning the representation of the artistic activity in the fable “The Cicada and the Ants” shows its relevance in the measure it makes possible not only the rescue of those memory and identity of the Brazilians of the first half of the 20th Century but also points ways to the understanding of other social, historical, cultural values represented in this fable, although not considered in this project.

Keywords: artistic activity, fable, verbo-visual language, dialogical relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	
QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	6
1. Critérios de levantamento e seleção dos <i>corpora</i>	6
2. Descrição dos <i>corpora</i>	12
3. Critérios de análise dos <i>corpora</i>	27
CAPÍTULO 2	
UM OLHAR SOBRE A ATIVIDADE ARTÍSTICA	29
1. Da noção de ato/atividade à noção de gênero da atividade.....	29
2. A atividade artística através dos tempos	35
2.1. A arte na Antigüidade Clássica: a atividade literária.....	35
2.2. A arte na Modernidade: a atividade literária na França e no Brasil ..	46
CAPÍTULO 3	
A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM TEXTOS FABULÍSTICOS	60
1. Conceito, origem e evolução do gênero fábula.....	61
2. A sintaxe e a semântica discursivas da fábula.....	76
3. Os sentidos da fábula em relações dialógicas	78
3.1. Os Tipos de discursos.....	80
3.1.1 A estilização.....	82

CAPÍTULO 4

A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM “A CIGARRA E AS FORMIGAS”:

A VERSÃO LOBATIANA EM ESTILIZAÇÃO	84
1. A sintaxe e a semântica discursivas.....	85
2. A “mesma” narrativa sob dois olhares.....	97
2.1. “A formiga boa”: a perspectiva da operária.....	98
2.2. “A formiga má”: a perspectiva da artista.....	113
2.3. A perspectiva do narrador.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

Questões relativas às especificidades das atividades desempenhadas pelo homem são tratadas por várias áreas das Ciências Humanas, dentre as quais estão a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia e a Antropologia. São esforços empenhados para compreender, a partir de diferentes perspectivas, os sentidos das ações humanas, que acontecem em determinado tempo e sob condições peculiares.

Na investigação dessas especificidades, entretanto, deve-se levar em conta que as diversas atividades humanas se materializam na e pela linguagem e isso implica dizer que ambas se interpelam e se interdefinem (BRAIT, 2002). Na linguagem, inscrevem-se mudanças histórico-sociais, mesmo quando ainda sem forma ideológica bem definida e estruturada (BAKHTIN/VOLOCHINOV, [1929]2004). Sob essa perspectiva, dedicamos este trabalho à abordagem de uma das inúmeras atividades humanas passíveis de estudo pela linguagem, a atividade artística, que está representada na fábula “A cigarra e a(s) formiga(s)”.

Sabe-se que o gênero fábula é proveniente da tradição oral, ou seja, seu surgimento se deveu à capacidade humana de memorizar e recontar as narrativas antes mesmo do advento da escrita. Oriunda do Oriente e reinventada no Ocidente, ela tematizou o cotidiano das mais variadas civilizações, registrando costumes sociais e propondo ensinamentos de sabedoria ao homem.

Conforme aponta Irene Machado (1994), narrativas orais desempenharam um importante papel na construção e manutenção da

identidade das sociedades do passado, uma vez que este tipo de narrativa consistiu na “mais alta tecnologia de preservação da cultura e a única fonte de aquisição e de transmissão do conhecimento” (1994, p.13). De cunho popular e sem um autor específico, essas narrativas eram produto de criações do imaginário coletivo.

A sobrevivência da fábula através dos tempos e sua influência sobre as artes podem ser justificadas por sua forma ajustável a diferentes contextos de enunciação. Ela permite a incorporação de novos percursos narrativos que decorrem de diferentes visões de mundo. Seu caráter alegórico e a interação falante-ouvinte no processo de construção de seu discurso também são responsáveis pelas mudanças e, conseqüentemente, pela sobrevivência do gênero. Maria Celeste Consolin Dezotti (2003) lembra que todo falante pode construir uma fábula, desde que se valha do discurso alegórico a fim de produzir “outro” sentido a seu contexto de enunciação. Cabe ao ouvinte interpretar a narrativa, buscando “pontos de contatos significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação” (p.22).

Essa mobilidade explica os diferentes modos de contar uma “mesma” narrativa, ou seja, as várias versões a partir de uma única fábula. É o que se pode observar, por exemplo, em “A cigarra e a(s) formiga(s)”¹. No Ocidente, essa narrativa tem primeiro registro atribuído a Esopo e, desde então, tem passado por um processo de reescritura em épocas e espaços distintos, além de estar presente em outras manifestações artísticas e culturais, tais como, pintura, desenho animado, *charge*, música, etc.

No estudo realizado, privilegiamos as versões de Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato, em virtude do importante papel desempenhado por estes autores na história da literatura: se Esopo é considerado o “pai da fábula”, La Fontaine é o grande responsável pela propagação do gênero na Idade Moderna, assim como Lobato é o primeiro escritor brasileiro a recontar as antigas narrativas para crianças, ao “gosto brasileiro”.

¹ O plural entre parênteses aparecerá neste trabalho quando o título desta fábula fizer referência a mais de uma versão, uma vez que alguns textos trazem o título no plural, outros no singular.

A narrativa dessa fábula traz a história da cigarra que passa o verão cantando, enquanto a formiga se dedica à colheita de alimento para a garantia de sua sobrevivência no inverno. Com a chegada da estação fria, a artista se vê em dificuldades e, então, vai ao encontro da outra em busca de socorro. No texto esópico, a formiga não atende ao pedido de ajuda da cigarra e a moral do texto alerta para a necessidade de estar sempre atento aos afazeres. Já, em *La Fontaine*, a cigarra solicita um empréstimo a ser pago com juros e em prazo preestabelecido, o que lhe é negado pela operária. A fábula francesa é escrita em verso e a moral vem implícita. Por fim, a versão lobatiana é composta por duas narrativas (“A formiga boa” e “A formiga má”), seguidas de um diálogo entre as personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*. Enquanto na primeira narrativa a formiga atende ao pedido de abrigo da cigarra adoentada, na segunda ela nega ajuda à necessitada. A moral do texto enfatiza a importância da atividade artística para a humanidade e, ao final das duas narrativas, Narizinho e Emília questionam a credibilidade da história contada por Dona Benta. Essa divisão explícita, de acordo com nossa hipótese, recupera pontos de vista já existentes nas versões grega e francesa.

Ainda que as narrativas apresentem diferenças significativas, o motivo desencadeador do conflito entre as personagens se mantém. No conjunto das três versões, ele está sempre relacionado à atividade desempenhada pela cigarra. Por essa razão, buscamos identificar alguns discursos sobre a atividade artística que circulam em “A cigarra e as formigas”, assinada por Monteiro Lobato e pelos ilustradores de sua narrativa, recuperando, a partir da versão brasileira, as versões ilustradas de *La Fontaine* e *Esopo*, a fim de estabelecer a relação interdiscursiva entre elas.

Para atingir o objetivo proposto, julgamos necessário responder à seguinte questão: Que discursos sobre a atividade artística atravessam as versões da fábula “A cigarra e a(s) formiga(s)”, assinadas por Monteiro Lobato, *La Fontaine* e *Esopo*?

Essa questão, por sua vez, é desdobrada em outras três perguntas:

- 1) Quais são as marcas verbo-visuais discursivas que representam a atividade artística nos textos?
- 2) Como estão articulados os discursos sobre a atividade artística na composição verbo-visual das versões adotadas?
- 3) De que modo Monteiro Lobato recupera as versões de La Fontaine e Esopo?

Ao identificar os diferentes sentidos atribuídos à atividade artística na composição verbo-visual dos textos escolhidos, esperamos tornar concreto um trabalho de resgate de identidade cultural que responda não apenas à comunidade brasileira do começo do século XX, mas também aos brasileiros do século XXI.

Essa busca do resgate da identidade cultural brasileira fez com que esta pesquisa fosse parte integrante de dois projetos maiores: “Contribuições teórico-metodológicas da perspectiva dialógica do discurso para a análise das relações estilo, trabalho e construção de identidades” (CNPq) e “Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica” (CNPq), além de estar vinculada ao grupo de pesquisa “Linguagem, Identidade e Memória” (CNPq), todos liderados pela professora Dra. Elisabeth Brait.

Para o desenvolvimento deste trabalho, alguns estudos acadêmicos voltados para as fábulas de Esopo, La Fontaine e de Monteiro Lobato foram de extrema importância, na medida em que eles apontaram caminhos para a compreensão das especificidades do objeto estético contemplado. Dentre esses estudos, está a pesquisa de Maria Celeste Consolin Dezotti (1989), dedicada à análise das fábulas esópicas anônimas. Em sua dissertação, Dezotti retoma as teorias sobre a fábula desde a Antigüidade e descreve suas estruturas discursivas a partir de fórmulas metalingüísticas que articulam o discurso narrativo com o discurso moral. Outro trabalho é o de Maria Valéria Anderson de Mello (1990), que tem como objetivo identificar as marcas de oralidade, intencionalidade e intertextualidade nas fábulas indianas da coleção do *Pañcatantra* e de La Fontaine como fatores que confirmam a fábula como gênero literário e que garantem sua permanência através dos tempos. Há ainda o trabalho de Loide Nascimento de Souza (2004), voltado para a análise

do processo de reescritura das fábulas de Monteiro Lobato a partir das fábulas escritas por La Fontaine. A pesquisadora propõe-se a identificar as modificações realizadas por Lobato na estrutura tradicional do gênero.

A fim de identificar a relação interdiscursiva entre as versões desta fábula na abordagem da atividade artística, desenvolvemos este trabalho em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, **Questões teórico-metodológicas**, estão descritos os critérios de levantamento, seleção e análise dos *corpora*. Entre esses critérios estão a composição verbo-visual e a diversidade na esfera de produção, recepção e circulação dos textos, além de procedimentos propostos pelo Círculo de Bakhtin, que norteiam a análise e viabilizam a compreensão dos sentidos produzidos na materialidade verbo-visual discursiva das narrativas.

O segundo capítulo, **Um olhar sobre a atividade artística**, traz um panorama sócio-histórico-cultural da atividade artística, privilegiando a atividade literária e os sentidos a ela atribuídos na Grécia, França e Brasil. Essa abordagem é fundamentada nas noções bakhtinianas de ato/atividade e de gênero discursivo e no conceito de gênero da atividade, segundo o pensamento de Yves Clot e Daniel Faïta.

O terceiro capítulo, **A atividade artística em textos fabulísticos**, aborda o conceito, a origem e a estrutura do objeto estético fábula, sob a perspectiva de prática discursiva. A concepção bakhtiniana de *relações dialógicas* também é apresentada, na medida em que ela aponta caminhos para a observação dos *corpora*. O capítulo seguinte é dedicado à análise dos textos selecionados.

No quarto e último capítulo, **A atividade artística em “A cigarra e as formigas”**, a materialidade verbo-visual da versão brasileira é posta em diálogo com as versões grega e francesa, para que, finalmente, sejam estabelecidas as relações interdiscursivas entre elas.

CAPÍTULO 1

QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1. Critérios de levantamento e seleção dos *corpora*

Esta pesquisa é composta por um *corpus* primário, correspondente à versão brasileira da fábula “A cigarra e as formigas”, assinada por Monteiro Lobato, e um *corpus* secundário, compreendido pelas traduções das versões “A cigarra e a formiga”, de La Fontaine, e “A cigarra e as formigas”, de Esopo.

Para o levantamento desses *corpora*, recorreremos a exemplares das fábulas selecionadas, encontrados em livrarias e sebos, assim como extraímos cópias de exemplares disponíveis nas bibliotecas integradas da USP, da PUC-SP e na Biblioteca Monteiro Lobato, situada na cidade de São Paulo. As edições da obra assinada por Lobato que contêm a fábula “A cigarra e as formigas” são as seguintes:

LOBATO, Monteiro. *Fábulas de Narizinho*. São Paulo : Monteiro Lobato & Cia, 1921.

_____. *Fábulas*. São Paulo:Monteiro Lobato & Cia, 1922.

_____. *Fábulas*. 3ª ed. São Paulo:Monteiro Lobato & Cia, 1925.

_____. *Fábulas*. 8ª ed. Ilustração de Wiese. São Paulo: Editora Nacional, 1943.

_____. *Fábulas*. 14ª ed. Ilustração de André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *Fábulas e Histórias diversas*. 3ª ed. Ilust. André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *Fábulas*. 25ª ed. Ilustração de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *Fábulas; Histórias de Tia Anastácia; Histórias diversas*. Ilustração de Manoel Victor Filho. São Paulo : Brasiliense, 1973.

_____. *Fábulas*. 28ª ed. Capa Lincoln Barbosa Costa. Ilustração de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *Fábulas*. Ilustração de Manoel Victor Filho. 17ª reimpr. da 50ª ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Esse agrupamento não corresponde a todas as edições encontradas. Nesta etapa da pesquisa, foi realizada uma triagem que levou em consideração a composição verbo-visual dos textos: foram desconsideradas algumas edições que não apresentavam mudança de ilustrador ou alterações no texto verbal e/ou na ilustração. Em decorrência das diferenças observadas, julgamos necessário um trabalho de pesquisa que buscasse identificar as transformações pelas quais passou a obra *Fábulas*.

Em 1921, Lobato lançou pela editora “Lobato & Cia” a obra *Fábulas de Narizinho*, que, em 1922, teve seu título modificado para *Fábulas*. Os textos fabulísticos passaram por um processo de transformação até 1944 (MERZ et al,1996 *apud* PEREIRA, 2004), motivo pelo qual esta data é muitas vezes considerada como data de primeira edição (LAJOLO, 2000).

A partir da 4ª edição, em 1929, esta obra passou a ser publicada pela “Cia Editora Nacional” e, em 1947, pela “Editora Brasiliense”, como parte de uma coleção de intitulada *Obras Completas*², em dezessete volumes, o que não fez cessar a publicação da obra em separado (CAVALHEIRO, 1955). Em 1959, o volume *Fábulas*, que integrava a coleção *Obras Completas* sofreria modificações, incorporando em seu título as *Histórias Diversas*.

As primeiras edições dos textos de Lobato foram realizadas em parceria com o Voltolino³, pseudônimo do caricaturista, ilustrador e desenhista brasileiro Lemmo Lemmi (1884-1926) e, posteriormente por outros ilustradores, dentre

² Informação disponível no *site* <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/bibliografia.htm>>. Acesso em 31 de jan 2007.

³ Informação disponível no *site* <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/bibliografia.htm>>. Acesso em 31 de jan 2007.

eles, K. Wiese. No ano de 1947, o desenhista haitiano e residente no Brasil André Le Blanc (1921-1998) passou a ilustrar as obras de Lobato, o que também viria acontecer com as *Fábulas*. Esse trabalho de co-autoria se manteve por aproximadamente 20 anos, quando outros ilustradores assumiram o posto⁴.

Uma vez agrupados os textos e realizada a pesquisa sobre as alterações da obra, selecionamos três edições para análise: a edição de 1921, que veicula pela primeira vez a versão brasileira desta fábula; a de 1922, por tratar-se de ampliação da edição anterior; e a de 1952, que corresponde a uma edição já revisada. Essa seleção levou em consideração as alterações no texto verbal e nas ilustrações, uma vez que os desenhos das edições de 1921 e 1922 são assinados por Voltolino e o de 1952 é uma realização de André Le Blanc.

Letras e números foram atribuídos aos textos constitutivos deste *corpus*, a fim de que a referência aos textos fosse simplificada:

- T1: edição de 1921;
- T2: edição de 1922;
- T3: edição de 1952.

O mesmo procedimento foi adotado em relação às ilustrações:

- Ilustr1, Ilustr2. e Ilustr.3: ilustrações de Voltolino;
- Ilustr4: ilustração de André Le Blanc.

⁴ Informação disponível no *site* <http://www.spacca.com.br/mestres/mestres.htm>, em pesquisa pelas palavras-chave “André Le Blanc” realizada em 26 de jan. 2007.

Quanto ao levantamento das versões francesa e grega, foram consideradas as fábulas de La Fontaine e Esopo, em tradução para o português, independente de ilustrações ou de adaptações no texto verbal. As traduções da fábula francesa encontradas integram as seguintes obras:

LA FONTAINE, Jean de. “A cigarra e a formiga”. Trad. Maria Letícia Guedes Alcoforado. In: DEZOTTI, M.C.C. (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília : Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____. *As mais belas fábulas de La Fontaine*. Ilustração de Mário Pinto. São Paulo:EPB, 196?.

_____. *Fábulas*. Introd. e rev. da trad. Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumapé, 1993.

_____. *Fábulas*. 4ª ed. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 1997/1999.

_____. *Fábulas Completas*. Trad. Afonso Celso; Barão de Paranapiacaba; Basílio Machado. Série Clássica de “Cultura”. São Paulo: Edições Cultura, nº 2, sd.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Esther de Lemos. Ilustração de Romain Simon. Lisboa: Verbo, 1987.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Ilustração de Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989/1992.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Ilustração de Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ebal, 1996.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Adapt. Regina Drummond. Col. Lendas e contos. São Paulo: Paulus, 1996.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Rosemary C. Abílio. Ilustração de Zdenka Krejčová. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Barão de Paranapiacaba; Bocage; Ilustração de Gustave Doré. São Paulo: Edigraf, sd.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Bocage; Filinto Elísio; Curvo Semedo. Grav. J. I. Grandville. São Paulo: Melhoramentos, sd.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Adapt. Mario Donato. Ilustração de Gustave Doré. São Paulo: Cultura, sd.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Tradutores modernos. Estudos críticos Pinheiro Chagas e Theophililo Braga. Ilustração de Grandville. Rio de Janeiro: Garnier, sd.

Da versão atribuída a Esopo foram encontradas as traduções mencionadas a seguir:

ESOPO. *A cigarra e a formiga e outras fábulas*. Trad. Ruth Rocha. Ilustração de Bob Beckett. São Paulo: Linoart, 1986.

_____. “A cigarra e as formigas”. Trad. Maria Celeste Consolin Dezotti. In: DEZOTTI, M.C.C. (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília : Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____ (1999). *As fábulas de Esopo: em texto bilíngüe*. Trad. Manuel Aveleza de Sousa. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2002.

_____. *Fábulas*. Trad. Manuel Mendes da Vidigueira. Série Clássica de “Cultura”. São Paulo: Cultura, nº 32, 1943.

_____. *Fábulas*. Adapt. Ivana Arruda Leite. Ilustração de Dave Santana e Maurício Paraguassu. São Paulo: Escala Educacional, 2004.

_____ (1994). *Fábulas completas*. 2ª ed. Trad. Neide Cupertino de Castro Smolka. Ilustração de Cláudia Scatamacchia. São Paulo: Moderna, 2004.

_____ (1963). *Fábulas de Esopo*. Trad. Guilherme Figueiredo. Ilustração de A.J. McClaskey. Rio de Janeiro : Tecnoprint, 1970.

_____. *Fábulas de Esopo*. Adapt. Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. *Fábulas de Esopo*. 5ª ed. Trad. Ruth Rocha. Ilustração de Cláudia Scatamacchia. Col. Era outra vez. São Paulo: FTD, 1994.

_____. *Fábulas de Esopo*. Adapt. Regina Drummond. Ilustração de Cícero Soares. Col. Lendas e contos. São Paulo: Paulus, 1996.

_____ (1994). *Fábulas de Esopo*. 15ª reimpr. Compilação Russell Ash; Bernard Higton. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

A partir da leitura dos textos inseridos nessas obras e dos objetivos que norteiam esta investigação, foram estabelecidos quatro critérios para a seleção do *corpus*: a escolha de mais de uma tradução para o português do Brasil; o compromisso de fidelidade dos tradutores com o texto original; a tradução das versões francesa e grega dentro do conjunto da obra de La Fontaine e Esopo; e a não obrigatoriedade de ilustrações.

Os critérios adotados tornam possível a compreensão do texto original pela tradução, assim como viabilizam o trabalho comparativo entre as traduções selecionadas. Além disso, a não obrigatoriedade de ilustrações se deve ao fato de que algumas traduções realizadas por especialistas em língua grega e francesa não vêm ilustradas.

Assim, ficou estabelecido que a versão francesa será lida em duas traduções: a de Milton Amado e Eugênio Amado, com ilustrações de Gustave Doré, e a de Maria Letícia Guedes Alcoforado. A versão esópica, por sua vez, será trabalhada nas traduções de Neide Cupertino de Castro Smolka, com ilustração de Cláudia Scatamacchia, de Manuel Aveleza de Sousa e de Maria Celeste Consolin Dezotti.

As traduções selecionadas foram assim identificadas:

- Trad1: versão francesa na tradução de Milton Amado e Eugênio Amado;
- Trad2: versão francesa na tradução de Maria Letícia Guedes Alcoforado;
- Trad3: versão grega na tradução de Neide Cupertino de Castro Smolka;
- Trad4: versão grega na tradução de Manuel Aveleza de Sousa;
- Trad5: versão grega na tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti.

Do mesmo modo, seguem as identificações das ilustrações:

- Ilustr5, Ilustr6: desenhos de Gustave Doré;
- Ilustr7: desenho de Cláudia Scatamacchia.

Uma vez realizada essa seleção, passamos a observar em detalhes os textos constituintes dos *corpora* deste trabalho.

2. Descrição dos *corpora*

Considerando que o objeto central de análise desta pesquisa corresponde à fábula “A cigarra e as formigas” assinada por Monteiro Lobato, a partir da qual são recuperadas as versões de La Fontaine e Esopo, a descrição dos *corpora* é iniciada pela versão brasileira, que compreende os textos de 1921, 1922 e 1952, seguida das traduções da fábula francesa e, finalmente, da grega. Vejamos os textos lobatianos.

Escrito em prosa, o primeiro texto (T1) é o de 1921 e integra obra *Fábulas de Narizinho*. Nela, os substantivos que compõem o título aparecem no singular: “A cigarra e a formiga” e não há divisão marcada por subtítulos (“A formiga boa” / “A formiga má”), como acontece nas edições posteriores. A divisão dos textos é marcada por sinal gráfico e a moral aparece em itálico separada por espaço de parágrafo:

T1

A cigarra e a formiga

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

Mas o bom tempo, afinal, passou, e vieram as chuvas finas de Setembro. Os animaes todos, arrepiados, passavam o dia cochilando nas tócas, á espera de que cessasse o horrivel chuvisqueiro.

A pobre cigarra, sem abrigo em seu galhinho secco, e mettida em grandes apuros, deliberou socorrer-se de alguem.

Manquitolando, com uma asa a arrastar, dirigiu-se a Formigopolis. Bateu – *tic, tic, tic...*

Surge uma formiga friorenta, embrulhada em fichú de paina.

– Que quer você? – pergunta ella, examinando a triste mendiga, suja de lama e a tossir, a tossir...

–Venho em busca de agasalho. A garôa não cessa e eu...

A formiga olhou-a d’alto a baixo, franziu a testa e disse:

– E que fazia você durante o bom tempo que não construia a sua casa?

A pobre cigarra, treme-tremendo, respondeu depois dum accesso de tosse:
– Eu cantava, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se. Era você, então, quem cantava nessa arvore secca, emquanto nós labutavamos para abastecer as tulhas?

– Isso mesmo, era eu...

– Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquelle chiado nos divertia e nos alliviava o trabalho. Diziamos sempre: que felicidade ter como vizinha a uma tão gentil cantora! Entre, pois, amiga, que aqui tem cama e mesa emquanto o mau tempo durar.

A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol quente e ceu azul. E durante toda a temporada chuvosa encheu o formigueiro de alegria com a vibração de suas musicas chiantes.

Mais tarde, quando o sol reapareceu e a cigarra partiu, confessaram as formiguinhas, saudosas, nunca terem passado uma estação das aguas mais divertida que aquella...

* * *

Já houve, entretanto, uma formiga má que não soube comprehender a cigarra e friamente a repelliu de sua porta.

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

A cigarra, como de costume, cantara sem parar o estio inteiro, e o inverno viera pilhal-a desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

Desesperada, bateu á porta da formiga e pediu – emprestado, notem! – uns miseraveis restos de comida. Pagaria. Pagaria com juro altos essa comida de emprestimo, logo que o tempo lh’o permittisse.

Mas a formiga era uma usuraria sem entranhas. Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar tinha odio de morte á cigarra por vel-a querida de todos os sêres.

– Que fazia você, durante o bom tempo?

– Eu... eu cantava!...

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

Resultado: a cigarra alli morreu, entanguidinha; e quando regressou a primavera, o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na symphonia das cousas a nota estridente daquella cigarra morta em consequencia da avareza da formiga. No entanto, se a usuraria morresse, ninguem daria falta della!

Os artistas – poetas, pintores, musicos – são as cigarras da humanidade.

Além do texto verbal, esta fábula é constituída também por três ilustrações de autoria de Voltolino:

Ilustr1



Ilustr2



Ilustr3



A primeira ilustração (Ilustr1) ocupa quase meia página e aparece antes do texto verbal. A segunda (Ilustr2), por sua vez, um pouco menor que a anterior, antecede ao momento em que a cigarra vai à procura de ajuda da “formiga má”. Já a última (Ilustr3), a menor das três, é colocada logo após o fim da narrativa.

Nas três ilustrações, tanto a cigarra quanto as formigas são representadas por figuras femininas. A artista, de pernas bem torneadas, usa salto alto, saia de tecido que sugere movimento e adorno no cabelo. Já as operárias estão envolvidas em um xale (Ilustr1) ou trazendo um instrumento de trabalho representativo da atividade feminina, a vassoura (Ilustr2).

Se, na primeira ilustração (Ilustr.1), a cigarra é apresentada como o elemento de maior estatura do desenho, o mesmo não acontece na ilustração seguinte (Ilustr2). Em Ilustr2, a formiga que repele a artista é de estatura mais alta que esta última. A terceira (Ilustr3), por sua vez, privilegia a cigarra, que traz um instrumento de cordas em uma de suas mãos em movimento de caminhada. Na edição de 1922, apenas os dois primeiros desenhos são mantidos, sendo que o segundo aparece antes do subtítulo “A formiga má”.

As mudanças no processo de revisão desta fábula não se limitaram às ilustrações. Em 1922, a narrativa “A cigarra e a formiga” (T1) passa a integrar a obra *Fábulas*, apresentado as seguintes mudanças no texto verbal: o substantivo “formiga” agora aparece com marca de plural e acompanhado de numeral (“A cigarra e as duas formigas”) e a narrativa é subdividida em dois textos marcados pelos subtítulos “A formiga boa” e “A formiga má”:

T2

A CIGARRA E AS DUAS FORMIGAS

I A FORMIGA BOA

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

Mas o bom tempo, afinal, passou, e vieram as chuvas finas de Setembro. Os animaes todos, arrepiados, passavam o dia cochilando nas tócas, á espera de que cessasse o horrivel chuvisqueiro.

A pobre cigarra, sem abrigo em seu galinho secco, e mettida em grandes apuros, deliberou socorrer-se de alguém.

Manquitolando, com uma asa a arrastar, dirigiu-se a Formigopolis. Bateu – *tic, tic, tic...*

Surge uma formiga friorenta, embrulhada em fichú de paina.

– Que quer você? – pergunta ella, examinando a triste mendiga, suja de lama e a tossir, a tossir...

–Venho em busca de agasalho. A garôa não cessa e eu...

A formiga olhou-a d'alto a baixo, franziu a testa e disse:

– E que fazia você durante o bom tempo que não construia a sua casa?

A pobre cigarra, treme-tremendo, respondeu, depois dum accesso de tosse:

– Eu cantava, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se. Era você, então, quem cantava, nessa arvore secca, enquanto nós labutavamos para abastecer as tulhas?

– Isso mesmo, era eu...

– Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquelle chiado nos divertia e nos alliviava o trabalho. Diziamos sempre: que felicidade ter como vizinha a uma tão gentil cantora! Entre, pois, amiga, que aqui tem cama e mesa enquanto o mau tempo durar.

A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol quente e ceu azul. E durante toda a temporada chuvosa encheu o formigueiro de alegria com a vibração de suas musicas chiantes.

Mais tarde, quando o sol reapareceu e a cigarra partiu, confessaram as formiguinhas, saudosas, nunca terem passado uma estação das aguas mais divertida que aquella...

II A FORMIGA MÁ

Já houve, entretanto, uma formiga má que não soube comprehender a cigarra e friamente a repelliu de sua porta.

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

A cigarra, como de costume, cantara sem parar o estio inteiro, e o inverno viera pilhal-a desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

Desesperada, bateu à porta da formiga e pediu – emprestado, notem! – uns miseraveis restos de comida. Pagaria. Pagaria com juros altos, essa comida de emprestimo, logo que o tempo lh'o permittisse.

Mas a formiga era uma usuraria sem entranhas. Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar tinha odio de morte á cigarra por vel-a querida de todos os sêres.

– Que fazia você, durante o bom tempo?

– Eu... eu cantava!...

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

Resultado: a cigarra alli morreu, entanguidinha; e quando regressou a primavera, o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na symphonia das cousas a nota estridente daquella cigarra morta em consequencia da avareza da formiga. No entanto, se a usuraria morresse, ninguem daria falta della!

Os artistas – poetas, pintores, musicos – são as cigarras da humanidade.

O último texto lobatiano deste *corpus* primário é o de 1952 (T3). Nessa edição, o autor brasileiro mantém a marca de plural em “formigas” e suprime o

numeral que antecede esse substantivo (“A cigarra e as formigas”). A subdivisão do texto é mantida conforme a edição de 1922. Ainda nessa edição, ele extrai a última frase do penúltimo parágrafo e o todo o último parágrafo do texto a “formiga boa”:

[...] E durante toda a temporada chuvosa encheu o formigueiro de alegria com a vibração de suas musicas chiantes.
Mais tarde, quando o sol reapareceu e a cigarra partiu, confessaram as formiguinhas, saudosas, nunca terem passado uma estação das águas mais divertida que aquella...

Houve também alterações de ordem sintática e lexical. Algumas dessas alterações podem ser observadas a seguir:

1) A posição do verbo em relação ao sujeito (“e **seu divertimento**⁵ então **era observar** as formigas” em lugar de “e **era** então **seu divertimento observar** as formigas operosas”);

2) A supressão de adjetivos (“era observar as formigas **operosas**” por “era observar as formigas”) e de locuções adjetivas (“na eterna faina de abastecer as tulhas” em lugar de “na eterna faina de abastecer as tulhas **de Formigopolis**”);

3) A substituição de galicismos por termos correspondentes do português (“fichú de paina” por “xalinho de paina”);

4) A supressão do pronome oblíquo “lh’o”, contração própria do registro formal e do uso literário (“Pagaria com juro essa comida de emprestimo, logo que o tempo **lh’o** permitisse” por “Pagaria com juro alto aquela comida de empréstimo, logo que o tempo permitisse”);

5) O acréscimo de vocábulo de uso informal (“–Cantava? Pois dance agora, **vagabunda!**”).

Entretanto, a grande diferença estrutural entre o texto de 1952 e os de 1921 e 1922 é o acréscimo do diálogo entre as personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* sobre a fábula. Esse diálogo aparece logo após a moral em fonte menor que o texto fabulístico:

⁵ Grifo nosso.

T3

A cigarra e as formigas

I – A FORMIGA BOA

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

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

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

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

Aparece uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina.

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

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

A formiga olhou-a de alto a baixo.

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

A pobre cigarra, toda tremendo, respondeu depois de um acesso de tosse:

– Eu cantava, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se. Era você 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 aliviava nosso trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que aqui terá cama e mesa durante o mau tempo.

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

II – A FORMIGA MÁ

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

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

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

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

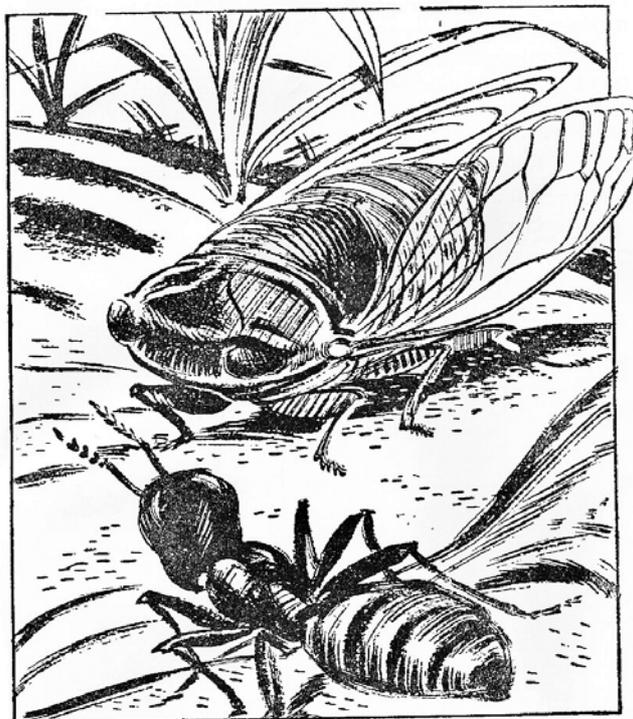
– Sim, mas nas fábulas os animais falam a nossa língua e na realidade só falam as lingüinhas deles. Está satisfeita?

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

O texto verbal da década de 50 tem se mantido nas edições atuais, como é o caso da 17ª reimpressão da 50ª edição de 1994, publicada em 2005. As alterações encontradas referem-se apenas à adaptação às normas ortográficas vigentes. As ilustrações, porém, apresentam diferenças significativas.

O desenho de 1952 (Ilustr4) é realizado por André Le Blanc, que opta por registrar o diálogo entre as duas personagens da narrativa “A formiga boa”. Em seu desenho, o ilustrador privilegia o momento em que a formiga indaga à outra sobre os motivos de sua vinda. A operária se encontra de costas, ocupando o campo inferior do desenho, e cigarra encontra-se de frente para o leitor, na zona superior da ilustração:

Ilustr4



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

A parceria de Lobato com André Le Blanc perdurou até 1971, quando outros desenhistas passaram a realizar este trabalho. As ilustrações posteriores a Le Blanc, no entanto, não serão contempladas nesta pesquisa.

Se a narrativa brasileira é contada em prosa, a fábula francesa “A cigarra e a formiga” é narrada em versos escritos por Jean de La Fontaine (1621-1695), que serão trabalhados em duas traduções para o português. A primeira tradução (Trad1), de Milton Amado e Eugênio Amado com ilustração de Gustave Doré (1832-1883), está inserida no primeiro de dois volumes de *Fábulas de La Fontaine (Fables de La Fontaine)*. A fábula “A cigarra e a formiga” aparece como texto de abertura, tanto no original quanto na tradução:

Trad1

A CIGARRA E A FORMIGA

A cigarra, sem pensar
em guardar,
a cantar passou o verão.
Eis que chega o inverno e, então,
sem provisão na despensa,
como saída, ela pensa
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, emprestado,
algum grão, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.
— “Antes de agosto chegar,
pode estar certa a Senhora:
pago com juro, sem mora.”
Obsequiosa, certamente,
a formiga não seria.
— “Que fizeste até outro dia?”
perguntou à imprevidente.
— “Eu cantava, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza.”
— “Tu cantavas? Que beleza!
Muito bem: pois dança, agora...”

Estruturada em vinte e dois versos, dentre os quais vinte e um são heptassílabos e um é trissílabo, a narrativa é contada predominantemente em rimas emparelhadas, com rimas opostas em oito versos. O aspecto formal da tradução recupera o texto em francês, como se pode observar a seguir:

1 2 3 4 5 6 7
A / ci / gar / ra, / sem / pen / sar
La / ci / ga / le, ay / ant / chan / té

1 2 3
em / guar / dar
Tout / l'é / té,

1 2 3 4 5 6 7
a / can / tar / pas / sou o / ve / rão
Se / trou / va / fort / dé / pour / vue

1 2 3 4 5 6 7
Eis / que / Che / ga o in / ver / no e, en / tão
Quand / la / bi / se / fut / ve / nue:

As rimas emparelhadas constroem os quatorze versos iniciais: *pensar / guardar, verão / então, despensa / pensa, amiga / formiga, emprestado / bocado, voltar / chegar, e Senhora / mora*. Já os últimos oito versos são escritos em rimas opostas: *certamente / seria / dia / imprevidente e Senhora / tristeza / beleza / agora*.

Em francês, o poema apresenta o mesmo esquema de rimas: *chanté / l'été, dépourvue / venue, morceau / vermisseau, famine / voisine, prêter / subsister, nouvelle / dit-elle e d'animal / principal* compõem os quatorze versos iniciais e *prêteuse / défaut / chaud / emprunteuse e venant / déplaise / aise / maintenant*, os oito últimos versos. Vejamos, assim, o resultado dessa construção no texto original:

LA CIGALE ET LA FOURMI

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue:
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la fourmi as voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle;
Je vous paîrai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal.
La formi n'est pas prêteuse;
C'est là son moindre défaut:
Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse. —
Nuit et jour à tout venant
Je chantois, ne vous déplaise. —
Vous chantiez! j'en suis fort aise;
Hé bien! dansez maintenant.

O texto de La Fontaine, tanto nessa tradução quanto em algumas edições do original, traz duas ilustrações do pintor e desenhista Gustave Doré. A primeira (Ilustr5) aparece na parte superior da página, ocupando um terço do espaço disponível, seguida do texto verbal. Nessa ilustração, uma mulher se encontra em aparente estado de gestação, acompanhada de uma criança e um cachorro. Do lado de fora, um homem traz um violão nas mãos, e logo a sua frente há diversos instrumentos de trabalho (escada, carruola, tina) e um outro homem ao fundo em atividade braçal:

Ilustr5



A interação entre o homem e a mulher da ilustração não acontece de forma muito aproximada. Ela, em um plano mais alto, está à porta que divide a área interna e a área externa do lar, fazendo gestos que sugerem admoestação. Ele, ao lado da parede que divide as duas áreas, não tem acesso ao interior da residência.

A segunda ilustração (Ilustr6), que traz uma legenda remetendo ao título da fábula, recupera elementos da ilustração anterior, acrescentando outros. A cigarra agora é representada por uma mulher cabisbaixa e também se encontra em um plano inferior. A formiga, por sua vez, está em atividade doméstica, com ares de superioridade e de reprovação em relação à outra. Brinquedos de criança estão postos na área externa. Enquanto a menina abraça uma boneca,

Quando o inverno chegou:
 Nem um único pedacinho
 De mosca ou de minhoca.
 Foi chorar faminta
 Em casa da Formiga sua vizinha,
 Pedindo-lhe que lhe emprestasse
 Algum grão para sobreviver
 Até a primavera.
 Eu lhe pagarei, disse ela,
 Antes da colheita, palavra de animal,
 Juro e capital.
 A Formiga não é generosa;
 Este é seu menor defeito.
 – Que fazia você no tempo quente?
 Perguntou ela à necessitada.
 – Noite e dia, para todo o mundo,
 Eu cantava, não leve a mal.
 – Você cantava? Fico contente com isso.
 Pois bem! Dance agora.

Se comparada com a anterior, essa tradução apresenta duas diferenças formais básicas: o texto de Alcoforado não recupera a metrificação e nem a rima do original em francês. No entanto, ela se mostra extremamente significativa para a compreensão da versão lafontainiana, se levado em consideração o conteúdo dos vinte e dois versos narrativos. Há também semelhanças entre essas traduções: a moral não vem explicitada no texto a forma do singular atribuída ao substantivo “formiga” é recorrente em toda a narrativa, a começar pelo título.

A fábula de La Fontaine, por sua vez, recupera a versão grega, cujo primeiro registro é atribuído a Esopo. Escrito em prosa, o texto é estruturado em dois parágrafos, conforme apresenta Sousa, 2002, p.72:

ΤΕΤΤΙΞ ΚΑΙ ΜΥΡΜΗΚΕΣ

Χειμῶνος ὥρα τὸν σῖτον βραχέντα οἱ μύρμηκες ἔψυχον. Τέττιξ δὲ λιμώτων ἦτει αὐτοὺς τροφήν. Οἱ δὲ μύρμηκες εἶπον αὐτῷ· “Διὰ τί τὸ θέρος οὐ συνῆγες καὶ σὺ τροφήν;” Ὁ δὲ εἶπεν· “Οὐκ ἐσχόλαζον, ἀλλ’ ἠδον μουσικῶς.” Οἱ δὲ γελάσαντες εἶπον· “Ἄλλ’ εἰ θέρους ὥραις ἠύλεις, χειμῶνος ὄρχου.”
 Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι οὐ δεῖ τινὰ ἀμελεῖν ἐν παντὶ πράγματι, ἵνα μὴ λυπηθῆ καὶ κινδυνεύσῃ.

As três traduções do grego mantêm essa estrutura de parágrafos, sendo que o primeiro parágrafo corresponde ao discurso narrativo e o segundo, à moral. Além disso, o substantivo “formigas” aparece no plural em toda a narrativa, a começar pelo título:

Trad3

A CIGARRA E AS FORMIGAS

No inverno, as formigas estavam fazendo secar o grão molhado, quando uma cigarra, faminta, lhes pediu algo para comer. As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, não reservaste também teu alimento?”. A cigarra respondeu: “Não tinha tempo, pois cantava melodiosamente”. E as formigas, rindo, disseram: “Pois bem, se cantavas no verão, dança agora no inverno”.

A fábula mostra que não se deve negligenciar em nenhum trabalho, para evitar tristezas e perigos.

Trad4

A CIGARRA E AS FORMIGAS

Era inverno, e as formigas secavam o trigo molhado. Uma cigarra com fome pediu-lhes um pouco de comida. Então as formigas lhe disseram: “Por que, durante o verão, não ajuntaste provisões também tu?” Ao que a cigarra respondeu: “Não tive tempo, pois cantava melodiosamente.” E as formigas, rindo, replicaram: “Pois se no verão flauteavas, no inverno dança!” Esta fábula mostra que, em todo e qualquer assunto, ninguém deve ser negligente, a fim de não sofrer desgostos e nem correr perigos.

Trad5

A cigarra e as formigas

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

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

A primeira tradução (Trad3) foi realizada por Neide Smolka em *Fábulas completas* (1994), a segunda (Trad4) corresponde ao trabalho de Manuel Aveleza de Sousa na obra *As fábulas de Esopo: texto bilingüe* (2002), e a última (Trad5) é o texto traduzido por Maria Celeste Consolin Dezotti na obra *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine* (2003), onde são encontradas também outras fábulas de Esopo, além das de Bábrio, Fedro e La Fontaine.

Dos textos selecionados, a tradução de Smolka (1994) é a única constituída por ilustração. O desenho realizado por Cláudia Scatamacchia (Ilustr7) compõe a materialidade verbo-visual de “A cigarra e as formigas” (Trad3):

Ilustr7



Nessa ilustração, há duas formigas para uma cigarra, todas ocupando um mesmo plano. Na metade esquerda do desenho, há um vão de acesso que divide a área externa da área interna, local este em que se encontram as operárias. A cigarra, agasalhada por um xale, ocupa o vão e está de frente para as formigas posicionadas atrás de um cesto cheio de grãos. Uma das formigas está com um leque nas mãos em movimento de abano em direção aos grãos. A cigarra, por sua vez, encontra-se em movimento de fala.

Com a ilustração de Scatamacchia, encerramos, assim, a descrição dos textos verbo-visuais constitutivos dos *corpora* e passamos a explicitar os critérios para articulação do conjunto desses textos na construção da temática proposta.

3. Critérios de análise dos *corpora*

Para a análise dos textos, esta investigação se fundamenta na proposta teórico-metodológica do Círculo de Bakhtin referente à concepção de linguagem como um sistema dialógico de signos, que abarca tanto o código verbal quanto outros códigos da vida cultural. Sob essa perspectiva, a construção e a produção dos sentidos acontece na relação discursiva entre sujeitos situados em contextos histórico-culturais específicos, o que implica considerar a linguagem como elemento vivo e que evolui historicamente “na *comunicação verbal concreta*”. A partir dessa concepção sócio-histórica, Bakhtin/Volochinov ([1929]2004) estabelecem uma ordem metodológica para o estudo da linguagem:

1. As formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza.
2. As formas das distintas enunciações, dos atos da fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem [...] as categorias de atos da fala na vida e na criação ideológica que se prestam a uma determinação pela interação.
3. A partir daí, o exame das formas da língua na sua interpretação lingüística habitual (p.124).

A ordem proposta pelos autores permite identificar como a interação enunciativa engendra os discursos sobre a atividade artística nos textos contemplados. Essa ordem também se aplica à abordagem dos textos fabulísticos em sua composição verbo-visual. Os desenhos são considerados enunciados visuais constitutivos das narrativas e, portanto, a temática das narrativas se constrói nas relações dialógicas estabelecidas entre essas duas modalidades de textos.

A interação entre o texto verbal e o texto visual pode também ser concebida a partir da noção bakhtiniana de *exotopia: lugar exterior*. O termo vem do francês (*exotopie*) e foi proposto por Todorov em referência à idéia de acabamento, de *excedente* de visão, que se torna possível pela singularidade do lugar histórico-social ocupado pelo autor-criador ou autor-contemplador

(BAKHTIN, 1979/2003). Desse lugar, ele contempla o “outro” naquilo que esse “outro” não pode ver de si próprio.

A visão exotópica pressupõe dois olhares distintos e simultâneos. Nas ilustrações, é possível identificar a busca do olhar dos ilustradores a partir das narrativas e o olhar dos ilustradores que, retornando a seu lugar e a seu tempo, assumem uma posição exterior aos fabulistas, a fim de dar acabamento provisório ao que foi escrito. Desse modo, o movimento exotópico permite identificar que discursos da temática proposta pelos escritores estão recuperados nos desenhos.

CAPÍTULO 2

UM OLHAR SOBRE A ATIVIDADE ARTÍSTICA

Este capítulo traz uma breve explanação das diferentes concepções de atividade artística desde suas origens na Antigüidade Clássica até a Era Moderna. Longe de ser exaustiva, esta abordagem tem como principal objetivo possibilitar a identificação dos sentidos instaurados na materialidade verbo-visual dos textos fabulísticos, levando em consideração as esferas de produção, recepção e circulação que os engendram.

1. Da noção de ato/atividade à noção de gênero da atividade

Para compreender a historicidade da atividade artística e sua intrínseca relação com a linguagem, esta abordagem se fundamenta na noção bakhtiniana de ato/atividade e em alguns de seus desdobramentos, bem como no conceito de gênero da atividade, que, embasado no pensamento de Bakhtin e seu Círculo, foi elaborado por Daniel Faïta e Yves Clot.

Na leitura dos trabalhos do Círculo, há duas considerações iniciais. A primeira refere-se ao fato de que a reflexão sobre os atos humanos não é inaugurada pelos pensadores russos. Os conceitos relacionados a ato ou atividade têm sido objeto de estudo da Filosofia desde Aristóteles até os filósofos renascentistas e modernos, ainda que tenha havido divergência entre eles na aceção do termo. A segunda diz respeito à própria construção do

pensamento bakhtiniano: a noção de ato/atividade não foi pensada de modo isolado; ao contrário, foi elaborada dialogicamente com outras perspectivas teóricas, dentre as quais estão as representadas por Aristóteles, Platão, Husserl, Kant e Marx (SOBRAL, 2005).

A noção de ato/atividade elaborada pelo Círculo é encontrada dos seguintes textos: *Para uma filosofia do ato* (1919-21), “O autor e o herói” (1920-30), “Arte e responsabilidade” (1919), “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (1924), todos assinados por Bakhtin, e “Discurso na vida e discurso na arte” / “Discurso na vida e discurso na poesia” (1926), texto assinado por Voloshinov. No conjunto dessas produções, os autores apresentam o ato responsável e responsivo como o único elo entre o mundo vivido e o mundo representado na atividade estética. Isso pode ser observado, por exemplo, em *Para uma filosofia do ato*⁶ ([1919-21]1997), quando Bakhtin afirma que a cisão existente entre a vida e a arte é rompida pelo ato “em sua totalidade”, ou seja, pelo ato concreto realizado pelo sujeito.

Para designar o termo, o filósofo da linguagem emprega a palavra russa *postupok*, compreendida como “uma ação intencionalmente realizada por alguém”, isto é, “meu próprio ato ou ação individualmente responsável”⁷:

Qualquer pensamento meu, com seu conteúdo, é um ato ético [*POSTUPOK*] meu individual e responsável, é um dos atos éticos que compõem a minha vida única, concebida com um ato ético permanente, porque a vida em sua totalidade pode ser examinada como uma espécie de ato ético completo: eu atuo toda minha vida e cada ato e cada vivência isolada são um momento de minha vida dentro da contínua realização de atos éticos⁸ ([1919-21]1997:9).

Dessa perspectiva, o sentido de ato se aproxima da idéia de “ação” concreta praticada por um sujeito que age em determinado tempo e sob

⁶ O título da obra em espanhol *Hacia una filosofía del acto ético* foi utilizado na tradução para o português.

⁷ Esta definição entre aspas aparece em nota da página 21 da tradução da obra *Para uma filosofia do ato* em português, que foi realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza e gentilmente disponibilizada para o meio acadêmico.

⁸ A tradução dos trechos da obra em espanhol é uma realização nossa.

condições específicas, o que pressupõe a responsabilidade e a responsividade desse sujeito na prática dessa ação.

Na mesma obra, o autor emprega ainda os termos ato e atividade com sentidos equivalentes:

Um momento importante do pensamento teórico discursivo (nas ciências naturais e na filosofia), da representação e descrição histórica e da intuição estética é o seguinte: todas as atividades mencionadas estabelecem uma cisão entre o conteúdo-sentido de um ato (atividade) determinado e a realidade histórica de sua existência (como vivência experimentada na realidade uma única vez) (p.7).

Dessa forma, é possível afirmar que o ato responsável remete não apenas ao sentido de unicidade de cada ação concreta realizada pelo sujeito, como também está relacionado à unicidade do conjunto de ocorrências, ou seja, à repetição dessa ação em uma determinada atividade.

Ainda de acordo com a perspectiva bakhtiniana, há uma relação mútua entre ato concreto e linguagem. Assim como à linguagem cabe enunciar a concretização do ato já que ele não pode ser expresso teoricamente, ela também cresce a serviço do pensamento participativo e dos atos realizados. Assim, a linguagem, concretizada em enunciados, está apta a expressar tanto a unicidade dos atos concretos quanto o conjunto de atos repetíveis e comuns entre si, que constituem os campos da atividade humana.

Dentro de cada campo da atividade humana, por sua vez, os enunciados se apresentam em formas relativamente estáveis, no que se refere ao estilo da linguagem, ao conteúdo temático e à construção composicional. A estabilidade dessas formas compõe os gêneros do discurso, que atende às necessidades específicas de comunicação entre os integrantes desses campos.

Bakhtin tratou explicitamente da questão dos gêneros do discurso em seu texto de arquivo intitulado “O problema dos gêneros discursivos”, que, datado de 1952-1953, foi posteriormente incluído na obra *Estética da criação verbal* (1979/2003). No entanto, o texto da década de 50 não inaugura a reflexão sobre o assunto, na medida em que ele é produto de conceitos já

desenvolvidos em *Marxismo e filosofia da Linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, [1929]2004). Dentre esses conceitos estão o de signo ideológico, dos temas que emergem das comunidades humanas e do modo como estes temas são materializados a partir de determinadas formas de composição e estilo, conforme aponta Brait (2002).

No adendo à obra *Estética da criação verbal*, estão postas as questões da definição e da construção do gênero, bem como da relação entre os gêneros do discurso e as diversas atividades humanas. De acordo com o filósofo russo, o uso da linguagem é tão diverso quanto os campos da atividade humana. A língua, por sua vez, colabora para essa diversidade de usos uma vez que ela se concretiza em enunciados orais ou escritos.

Brait (2002) destaca a importância da compreensão da relação entre os gêneros discursivos e as atividades humanas / atividades de linguagem:

Não podemos falar em gêneros sem pensar na esfera de atividades específicas em que eles se constituem e atuam, aí implicadas as condições de produção, de circulação e de recepção. Caso se deixe de lado esses ingredientes ou mesmo um deles, poderemos cair numa idéia mecanicista de gênero discursivo, escamoteando um fato fundamental da teoria bakhtiniana que é, precisamente, a atenção dada às especificidades das atividades humanas e as especificidades dos gêneros discursivos que as constituem e que com elas entretêm uma relação inteiramente dialética, profundamente viva (p.38-39).

A partir da noção de gênero do discurso como atividade de linguagem, o psicólogo Yves Clot e o lingüista Daniel Faïta (2000), ambos pesquisadores voltados para questões da atividade do trabalho, valeram-se do que compreenderam ser uma crítica bakhtiniana à dicotomia proposta por Saussure (a língua enquanto fenômeno social e prescritivo; e a fala, fenômeno individual e real), a fim de aplicá-la heurísticamente às ciências do trabalho: “a oposição entre a tarefa prescrita e a atividade real deve [...] ser igualmente remetida ao trabalho” (p.11). Como desdobramento do conceito de gênero do discurso, foi desenvolvido, assim, o conceito de gênero da atividade.

Os pesquisadores franceses buscaram compreender a atividade do trabalho e suas mudanças pela observação das especificidades do ato de

trabalhar dentro de um eixo espaço-temporal, ou seja, levando em consideração as relações sociais que envolvem a situação de trabalho. Nesse sentido, a estabilidade do gênero discursivo também pode ser constatada no gênero da atividade: há formas prescritivas impostas em situação de trabalho que servem de parâmetros para que o trabalhador execute sua tarefa.

O gênero da atividade é definido por Faïta como “esses implícitos, essas maneiras de pensar e de agir sedimentadas no meio do trabalho e moldadas por ele, que vêm sob a forma de normas e de regras prescritivas” e que tornam viável a atividade do trabalho, já que é impossível inventá-la em cada realização (2005, p.74).

No desenvolvimento de sua reflexão, Clot e Faïta (2000) fazem uma distinção entre gênero da atividade (gênero social do ofício) e gênero profissional. De acordo com Souza-e-Silva (2004), entretanto, esses dois conceitos mantêm um ponto em comum: ambos são regidos pelo princípio da economia da ação⁹:

[Esse princípio] é, de algum modo, a parte subentendida da atividade, aquilo que os trabalhadores de um dado meio conhecem, esperam, reconhecem, apreciam; o que lhes é comum e o que os reúne sob condições reais de vida. O que eles sabem dever fazer sem que seja necessário reespecificar a tarefa cada vez que ela se apresenta (p.98).

Além disso, os gêneros profissionais também são situados por Clot e Faït (2000 *apud* SOUZA-E-SILVA, 2004) dentro de um contexto marcado por relações sociais:

[Os gêneros profissionais são] os antecedentes ou os pressupostos sociais da atividade em curso, uma memória impessoal e coletiva que dá conteúdo à atividade pessoal em situação: maneiras de se portar, maneiras de começar uma atividade e de terminá-la, maneiras de conduzi-la eficazmente à realização de seu objeto. Essas maneiras de apreender as coisas e as pessoas em um dado meio de trabalho formam um repertório de atos adequados ou deslocados que a história desse meio retém. Essa

⁹ Deste ponto em diante, os conceitos de gênero da atividade e gênero profissional serão tomados como sinônimos.

história fixa as expectativas do gênero que permitem dar suporte – em todos os sentidos do termo – aos *não-esperados* do real (p.98).

Desse modo, a estabilidade das formas prescritivas se caracteriza por uma transitoriedade que lhe é intrínseca. Quando as formas são recriadas na realização do trabalho pelo sujeito, valores e rotinas pertinentes a determinada cultura profissional e esquemas subjetivos são confrontados.

Na medida em que o sujeito se apropria e recria determinado gênero da atividade, o estilo, que se apresenta de duas formas coexistentes, pode ser apreendido: há uma estilização do gênero em virtude do uso que o trabalhador faz de sua memória coletiva para a realização de atividade específica, ao mesmo tempo em que o estilo individual emerge, ou seja, há uma personalização do ato de realizar essa atividade. Essa personalização é produto de um reposicionamento pessoal do sujeito diante da atividade que ele exerce (FAÏTA, 2002).

Graças à constante situação de retrabalho e às recriações estilísticas, os gêneros profissionais sobrevivem. Ao estilo constitutivo desse retrabalho cabe promover a transitoriedade do que é estável, garantido, assim, a mobilidade do gênero. Se, de um lado, os gêneros são repetíveis; de outro, eles só têm acabamento naquilo que é único e não reiterável em cada situação de trabalho. Na ação do sujeito em função de determinadas circunstâncias, surge o estilo individual, responsável por mudanças nos gêneros ao longo da história das atividades. No entanto, a não apropriação dos gêneros e de suas variantes pode impedir a elaboração do estilo (CLOT; FAÏTA, 2000).

Assim, não se pode conceber gênero da atividade (do mesmo modo que não se compreende gênero discursivo) sem levar em conta o sujeito da ação. É na realização do ato responsável e responsivo que determinada atividade se concretiza e que os sujeitos de cada campo dessa atividade se comunicam em gêneros discursivos.

Nesta pesquisa, o conceito de gênero da atividade torna possível a compreensão das coerções sociais e dos implícitos da atividade literária

sedimentada na cultura grega, francesa e brasileira, na época em que Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato criaram seus textos fabulísticos.

2. A atividade artística através dos tempos

Considerando que cada atividade humana é engendrada por seu contexto sócio-histórico-cultural, tratamos da atividade literária como uma das formas de expressão da atividade artística, privilegiando a Grécia Antiga, a França do século XVII e o Brasil da primeira metade do século XX. Abordamos também de modo breve a noção de música para os gregos antigos, uma vez que esta questão aparece no conteúdo dos textos analisados.

Esta explanação se fundamenta no trabalho de alguns autores que, de algum modo, estabelecem relação entre a atividade artística, em especial a literária, e os contextos histórico-sociais de que ela emerge. Dentre esses autores, destacam-se: Jacqueline de Romilly (1980/1984), Jean-Pierre Vernant (1988), Bethania Maggi Balielo (2003) e Sônia Batista Ferreira (1982), que trazem informações sobre a cultura e o pensamento grego, e Joan DeJean (1997), Nelly Novaes Coelho (1985) e Pierre Bourdieu (1992/2005), que explicitam as mudanças culturais ocorridas na Europa dos séculos XVII, XVIII e XIX, extensivas a todo o Ocidente no século XX. Quanto à atividade literária no Brasil, tomamos como base as considerações realizadas por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006).

2.1. A arte na Antigüidade Clássica: a atividade literária

A compreensão das especificidades do que se convencionou chamar de “arte” e suas palavras derivadas pareceu-nos uma questão significativa para a análise dos *corpora*. Por essa razão, buscamos resgatar a historicidade do

termo na palavra em estado de dicionário, iniciando, assim, esta investigação pela busca se sentido do adjetivo que compõe o título deste trabalho. O termo “artístico” deriva provavelmente do francês *artistique* (1808) e está relacionado “às artes, sobretudo às belas-artes”; “aos artistas ou aos cultores das belas-artes”; e ao “que foi trabalhado ou executado com arte” (HOUAISS, 2007, p.309).

O conceito de “arte”, por sua vez, remonta aos filósofos gregos, assim como o de “belas-artes” designa manifestações artísticas voltadas para as artes plásticas, a música, a poesia e a dança, que foram relacionadas a um ideal de beleza formal puramente contemplativa a partir do século XVIII.

Segundo a concepção platônica, a arte se refere à “habilidade ou disposição dirigida para a execução de uma finalidade prática ou teórica, realizada de forma consciente, controlada e racional”. Já o pensamento aristotélico toma a arte como um “conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível a obtenção de finalidades práticas ou a produção de objetos; técnica” (HOUAISS, 2007, p.306).

Os filósofos gregos, no entanto, não inauguraram essa concepção. Eles recuperaram e teorizaram as noções de arte advindas de tempos mais remotos, narrados pela Mitologia. É o que se observa no mito de Prometeu. Mesmo com algumas variações, todas as narrativas desse mito fazem referência à arte como representação da função técnica.

Na versão mais antiga, narrada por Hesíodo (VIII a.C.), Zeus teria escondido o fogo natural da raça humana e Prometeu, empenhado em preservar a espécie, teria oferecido ao homem um fogo artificial, extraído do interior de uma férula, no caule de um nárTEX, conforme uma técnica utilizada para o transporte do fogo. Nesse sentido, o fogo em Hesíodo era de caráter alimentar.

Para Ésquilo, o fogo roubado era de caráter civilizador. Nessa versão, Prometeu representava a “divindade técnica e pai de todas as artes [...] e símbolo do próprio homem” (VERNANT, 1988, p.322), uma vez que teria

dotado a raça humana de todas as artes, sem que houvesse distinção quanto a sua natureza: se ciência pura ou artes de utilidade. Nesse sentido, a inteligência e a razão humanas propiciam a descoberta sucessiva das artes que marcam a evolução das técnicas.

Já o Prometeu narrado por Platão teria sido incumbido por Zeus de distribuir, junto com seu irmão Epimeteu, “as qualidades da maneira conveniente” a todos os seres de criação. No entanto, Epimeteu teria distribuído todas as qualidades aos animais, sem levar em consideração a raça humana. Para reparar o mal feito por seu irmão, Prometeu teria roubado o fogo, “o gênio criador de todas as artes, na oficina de Hefesto e Atena” (VERNANT, 1988, p.319). Desde então, os homens passaram a ter o domínio sobre todas as técnicas, com exceção da arte política que, segundo essa narrativa, era restrita ao domínio de Zeus. Esse por sua vez, teria punido os homens que haviam sido dotados do conhecimento técnico, dando a outros a arte de governar as cidades.

Assim, a representação figurada das técnicas do fogo advinda desse mito parece estar relacionada à categoria social dos artesãos em Atenas. A atividade artesanal – a pintura, escultura e arquitetura, etc. – era depreciada na estrutura social da *pólis*, já que os artesãos ficavam restritos a uma vida caseira, “sentados à sombra da oficina ou ao lado do fogo durante todo o dia”, o que tornava seus corpos amolecidos, em caso de guerra, e seus espíritos mais frouxos (VERNANT, 1988, p.330).

A depreciação da atividade artesanal encontrava fundamento também no pensamento filosófico. Essa atividade, desempenhada pelo artesão, era considerada como produção e, conseqüentemente, como servidão. O trabalho do artesão consistia em produzir segundo as ordens de um usuário, que se beneficiava do que o artífice havia produzido. No entanto, segundo a perspectiva aristotélica e platônica, a ação deveria pressupor um fim por si só, ou seja, caberia ao agente da ação praticada conhecer e beneficiar-se diretamente dela. Ao contrário disso, a forma encarnada na matéria do objeto criado pelo artesão era conhecida apenas por seu usuário, e não por seu criador.

O pensamento filosófico, porém, não se caracterizava por uma unidade. Havia divergência entre as correntes que, dialeticamente construídas, integravam esse modo de pensar fundamentado na razão. Além disso, a história da civilização grega foi caracterizada por uma tensão entre o pensamento racional e o religioso. Essa tensão, por sua vez, manifestava-se nas atividades desenvolvidas pela população grega.

Em tempos remotos, a civilização grega tinha sido marcada pelo Mito, um sistema de representação religiosa. No entanto, com o avanço da filosofia no século VI a.C., nasceu nas cidades da Ásia Menor juntamente com o progresso técnico o pensamento positivo, fundamentado na observação e no raciocínio. Assim, enquanto a agricultura, por exemplo, permanecia integrada ao sistema de representações religiosas, a atividade do artesão estava vinculada ao pensamento racionalista.

Das muitas atividades desenvolvidas na Grécia, a artesanal não foi a única a ser tematizada nos mitos. A música também encontrou na Mitologia a explicação para suas origens, assim como, nos estudos filosóficos, as razões para sua importância na sociedade grega.

Inicialmente de cunho estritamente religioso, ela fora consagrada a serviço dos templos entre os anos de 750 a 600 a.C. Já entre os anos de 600 a 450 a.C. caracterizou-se por um estilo severo, exercendo um papel de suma importância na educação da população grega. No período seguinte, finalmente, entre os anos de 440 a 300 a.C, passou a ser objeto de diversão, voltada para o estilo teatral e popular (REINACH, 1926 *apud* BALIELO, 2003).

Originada do grego *mousikós, ê, ón* (dórico *mousiká*), a palavra música está relacionada tanto às Musas quanto à poesia ou às artes, particularmente, a música em sentido estrito (HOUAISS, 2001). Para os gregos, as Musas eram filhas de Zeus e divindades protetoras da música, bem como posteriormente de outras artes.

Sobre isso, Abrão e Coscodai (2000) apontam o seguinte:

Segundo uma versão primitiva, elas eram Ninfas habitantes das montanhas, das margens dos rios e das fontes. Deste ambiente bucólico foram depois elevadas a divindades inspiradoras da poesia e do canto. Os poetas apoiavam-se em seus dizeres para não correrem o risco de contar coisas falsas aos homens, embora não raro transmitirem essa verdade como fantasia. Durante o tempo em que permaneciam no Olimpo, as Musas entretinham os deuses com seus coros e danças. Além da arte, presidiam ao pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Ditavam aos reis as palavras necessárias para apaziguar as querelas e restabelecer a paz entre os homens (p.207-208).

Esse mito parece explicar a amplitude da concepção grega de artes musicais. Sendo divindades “inspiradoras” dos músicos e dos poetas, as Musas foram consideradas por Platão, por exemplo, compositoras por excelência (BALIELO, 2003), afinal, o ideal de beleza estaria acima do humano e da técnica, o que tornava necessária a intervenção de entidades do mundo espiritual.

As habilidades dessa divindade, no entanto, não se restringiam à música em sentido estrito. A figura das Musas representa o caráter educacional das artes musicais – que englobava a música propriamente dita, a dança, a poesia – também desde os primórdios da civilização grega. Para os gregos, essas manifestações artísticas não existiam de forma isolada. Estavam associadas a outras habilidades, à sabedoria, ou seja, a todas as formas de pensamento que levavam o homem ao conhecimento e ao equilíbrio interior. Nesse sentido, “Musa” e “música” estavam relacionadas a questões de ordem filosófica.

O caráter educacional das artes musicais foi fundamental na formação da *pólis*. As artes musicais tornaram-se objeto de estudo das crianças desde bem pequenas, bem como alvo de reflexões por parte de mestres e pensadores.

Assim como a relação da música propriamente dita com a dança se dava pela importância que o grego atribuía ao corpo para a elevação de seu espírito, a relação entre ela e a poesia acontecia por características que eram comuns a ambas: o ritmo e a harmonia. A poesia, quando cantada, tornava-se música e, quando recitada, era também dotada de musicalidade. A construção da poesia se dava pela palavra falada, que, por sua vez, era a representação

do *lógos*: razão, [...] “faculdade de argumentar que define o homem como não simplesmente um animal, mas como ‘animal político’, um ser racional” (VERNANT, 1988, p.250).

Em virtude de seu caráter espiritual e formador, as artes musicais não poderiam ser praticadas com fim profissional, na medida em que, nestes casos, estariam a serviço de um outro e em nada contribuiriam para o aperfeiçoamento do artista.

Desse modo, a noção de música para os gregos antigos não pode ser compreendida em sentido estrito. Ela abrange um conjunto de manifestações artísticas, dentre elas, a música propriamente dita, a literatura, a dança e a ginástica, que estava fundamentado em um pensamento voltado para a formação do conhecimento e o equilíbrio do homem.

Se as artes musicais exerceram um papel fundamental na história da civilização grega, o mesmo se pode afirmar em relação à atividade literária, já que as transformações pelas quais a literatura grega passou estiveram sempre relacionadas à hegemonia política deste povo.

A literatura grega teve seu início marcado pela epopéia homérica, na qual há reminiscências que remontam à guerra de Tróia e à época micênica (século XII a.C.). Entretanto, com a chegada dos dórios à Grécia e com as migrações na região da Ásia Menor, o mundo grego foi se renovando. Na Idade Arcaica (séculos VII e século VI a.C.), então, surgiram novos elementos que agregaram valores à cultura grega, dentre eles, o lirismo, a filosofia e as primeiras obras em prosa.

Entre os anos de 480 e 338 a.C. (séculos V e IV), a vitória da Grécia nas guerras contra os persas e a derrota de Atenas e da Grécia por Filipe da Macedônia marcaram o século da glória de Atenas e a época de Platão e da reflexão, respectivamente. Alexandre, o Grande, e Felipe da Macedônia se incumbiram da destruição de Atenas. Com a morte de Alexandre, surgiu uma época nova, cujo foco era Alexandria, com outros centros de atividade, outros gêneros e outros gostos. Por fim, com a supremacia romana, a Grécia e sua

cultura foram submetidas a Roma, e os limites do mundo foram expandidos, facilitando o desenvolvimento de novos centros, que foram disseminados na Ásia Menor e posteriormente em torno de Bizâncio (ROMILLY, 1980/1984).

A *Ilíada* e a *Odisséia* são os poemas épicos gregos mais antigos de que se tem notícia, tendo servido de modelo para quase todas as demais expressões literárias subseqüentes. Tiveram sua autoria atribuída a Homero (século VIII), mas teriam recebido sua forma definitiva no século VI, na Atenas de Peisístratos. Em uma das obras, conta-se parte da guerra dos aqueus contra Tróia; e, em outra, o retorno de Odisseus ao lar depois da captura de Tróia.

Com o desenvolvimento da colonização e do comércio na Grécia do século VIII a.C., houve novos conflitos, tais como as lutas decorrentes das desigualdades sociais e a tirania, e uma participação maior na vida política, marcada por confrontações e tomadas de consciência. Em decorrência desses acontecimentos, no século VI, os poetas das epopéias já não encontravam motivo para suas criações poéticas, razão pela qual se tornaram imitadores ou remanejadores dos assuntos narrados por Homero. Esse gênero, então, entrou em decadência, dando lugar à poesia lírica.

Mesmo em decadência, as epopéias cultivadas no século VI não perderam sua importância, na medida em que representaram uma fase de transição para a história, gênero literário que, em prosa, seria amplamente cultivado no século seguinte, além da filosofia e da oratória (FERREIRA, 1982).

Tendo surgido antes mesmo de *Ilíada* e *de Odisséia*, a poesia lírica consistiu na manifestação literária dos helenos, embora tenha sido consolidada apenas com a decadência da poesia épica. Seu surgimento está envolto a lendas e mitos e, como em todas as literaturas, a arte de cantar versos foi primeiramente oral. Acompanhada de cantos e bailados, serviu como forma de expressão dos sentimentos do povo. Dessa maneira, o lirismo teria sido derivado um canto litúrgico conhecido como “nome”.

O termo que posteriormente foi atribuído à poesia lírica está associado ao uso da lira, instrumento musical que servia para apoiar os versos cantados por uma só pessoa (lirismo individual) ou por um grupo de vozes (lirismo coral). Dentre suas características, destaca-se a pluralidade de foco decorrente do desenvolvimento das cidades novas: as antigas monarquias familiares desapareceram, surgiam regimes de autoridade não-hereditária e posteriormente regimes democráticos e houve um crescimento da riqueza à margem das aristocracias do passado. Todos esses acontecimentos deram causa a uma poesia que tematizasse os amores e aventuras dos poetas, ou ainda, seus desejos para suas cidades, na paz ou na guerra.

Além da poesia lírica, a semi-lírica também existiu na mesma época, representada pela poesia “elegíaca” e a “iâmbica”. A primeira, de cunho didático e moralizador, aproximava-se da fábula e era geralmente acompanhada de flauta. Já a segunda levava o nome do metro usado em sua composição e era de cunho satírico.

Enquanto o lirismo se expandia, a prosa dava seus primeiros passos. Advinda da Ásia Menor, ela apareceria na história, nas composições populares, tais como as fábulas de Esopo, e serviria também aos propósitos da Filosofia, que nasceu praticamente no início do século VI e se desenvolveu na Ásia Menor e na Grécia Ocidental. Dentre os filósofos da época, Tales, Anaximandro e Anaxímenes, todos de Mileto, escreveram em prosa seus questionamentos sobre as origens e a formação do universo, buscando respostas de cunho científico. No entanto, a forma poética ainda era preferência de outros pensadores, que a consideravam mais majestosa e de certa forma mais próxima do sagrado.

A organização da vida política na Grécia deu-se com a vitória obtida sobre os invasores persas em 490 e 480. Atenas, que havia garantido o êxito dos gregos, tornou-se o centro do poder e da cultura, razão pela qual a literatura grega da época passou a ser ateniense. Na primeira metade do século V, essa literatura, que era de cunho político e dirigida à cidade, foi expressa em dois grandes gêneros: a história e o teatro, trágico ou cômico.

Considerado por Gilbert Murray (*apud* ROMILLY, 1980/1984) o “criador da tragédia”, o ateniense Ésquilo consagrou uma tragédia às guerras contra os persas, nas quais ele havia combatido. O teatro de Ésquilo se constitui como um marco, já que foi o primeiro texto conservado. Antes de Ésquilo, entretanto, o gênero trágico já existia. De origem religiosa, é provável que a tragédia tenha sido um desdobramento de um rito.

Assim como Ésquilo foi considerado o criador da tragédia, Heródoto, que viera de Iônia para Atenas, foi chamado por Cícero de o “pai da história” (ROMILLY, 1980/1984). É sua a primeira obra grega em prosa que chegou até a Era Moderna. Nela, o autor se dedicou à história de luta entre os bárbaros e os gregos da Ásia Menor. Esse gênero, no entanto, não é inaugurado pelo autor. Antecedido pelas crônicas, genealogias, pesquisas sobre a fundação das cidades, esse gênero é produto de um grande movimento de busca de racionalização do conhecimento, ocorrido no século anterior na Ásia Menor.

Na segunda metade do século V, desenvolveu-se a comédia paralelamente com a tragédia. De origem mal conhecida, a comédia é apresentada por Aristóteles como estando ligada, em seus primórdios, “ao canto e aos gracejos de uma procissão burlesca em honra ao deus do vinho [...], procissão que se realizava sob o signo do falo e constituía uma espécie de carnaval” (ROMILLY, 1980/1984, p.119). Cantada em versos, a comédia antiga continha caricaturas de políticos ou de pessoas conhecidas, que às vezes eram representados por animais ou seres imaginários. Das obras da época, a de Aristófanes foi a única preservada.

O século IV, por sua vez, até a morte de Alexandre em 323, é marcado por um movimento de reflexão, que deu causa ao desenvolvimento das doutrinas políticas e filosóficas, expressas em obras em prosa. Nessa época, Atenas buscava reerguer-se dos danos causados por Alexandre, buscando defender-se da ameaça da Macedônia. Nesse século também, o mundo conheceu Platão e Aristóteles.

Junto com esse movimento de reflexão, desenvolveu-se a retórica. Foi necessário ao homem da época expressar seus pensamentos de forma a

modificar a opinião alheia em um processo que compreendia raciocínio e palavra. Nesse sentido, a História e a Filosofia, as instituições políticas e judiciárias foram de extrema importância que o gênero oratório se consolidasse e fosse consagrado como gênero literário independente. É importante lembrar, no entanto, que a eloquência está presente nas obras gregas desde os primeiros tempos. Nas obras de Homero, por exemplo, ela pode ser observada nos discursos das personagens (FERREIRA, 1982).

A partir da morte de Alexandre até o início do Império Romano, a atividade literária passou por um movimento inverso ao que ocorrera nos séculos V e IV, quando tudo era atraído para Atenas. Esse lugar de prestígio passou a ser ocupado por Alexandria. A literatura não mais se limitou à cidade, que foi aos poucos perdendo sua importância. Além disso, a política deixou de ser temática recorrente nas obras e os filósofos passaram a buscar uma moral para o indivíduo.

Finalmente, sob o domínio de Roma, a Grécia propriamente dita não mais viveu o tempo das eclosões criadoras, da independência política e da ação. Nesse novo período, que se estendeu por muitos séculos, os prosadores (historiadores, filósofos e retóricos) dedicaram-se à reflexão. Surgiu também a biografia em paralelo com a história e com a narração imaginária: o romance ou a história fictícia curta.

Ao recuperar a história da literatura na Grécia Antiga, pode-se observar que a atividade literária estava fortemente ancorada na vida coletiva. Por esse motivo as mudanças dos diversos gêneros e os acontecimentos histórico-sociais da Grécia caminhavam paralelamente:

[O autor literário] é antes de tudo e sempre um cidadão. Gêneros literários como o teatro se organizam em torno de uma manifestação cívica. Outros, como a história, adotam como tema os rumos da cidade. A própria filosofia, pelo menos na época clássica, praticamente não deixa de ser moral e política. Esta preocupação geral explica por que os autores vivem no mesmo ritmo e por que uns gêneros influenciam outros (ROMILLY, 1980/1984, p.16).

Essa concepção grega de atividade literária, por sua vez, era extensiva à fábula. Ela fez parte da cultura grega desde seus primórdios. Os textos fabulísticos apareciam encaixados em diferentes obras, dentre as quais podemos destacar o poema *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (século VIII a.C.), a obra *Histórias*, de Horódoto (século V a.C.) e as inúmeras comédias de diversos autores gregos, como é o caso do poeta comediógrafo Aristófanes (século V a.C.).

A fábula também esteve a serviço da retórica. Os retores gregos foram grandes estudiosos desse gênero. Vem de Theon (século I d.C.) a primeira definição de fábula de que se tem conhecimento, assim como de Demétrio de Fálero, discípulo de Aristóteles, teria vindo a primeira coleção de fábulas intitulada *Coletânea de discursos esópicos*, por volta de 300 a.C. (DEZOTTI, 2003).

O século VI a.C., no entanto, é de extrema importância para a consolidação da fábula como gênero independente. Como o amadurecimento do racionalismo, a conseqüente expansão da prosa e as importantes transformações políticas e culturais, o ambiente apresentou-se propício para o florescimento dos textos fabulísticos. Esses textos serviam de constantes críticas aos poderosos da época, assim como refletiam e refratavam as idéias advindas da filosofia.

O processo de consolidação do gênero tem sido também atribuído ao escravo frígio Esopo, uma vez que o autor teria divulgado na região de Atenas textos recolhidos da Ásia Menor. Ao divulgar cada uma de suas fábulas, o autor respondia à sociedade grega da época. Em Aristóteles, por exemplo, na obra *Retórica* (II, 20 *apud* DEZOTTI, 2003), consta que Esopo, após ter sido alforriado, teria sido orador em uma assembléia em Samos, onde ele, para defender um homem livre que havia sido acusado de crime contra a cidade, contou aos samianos a fábula da raposa e os carrapatos, que é apresentada a seguir:

Ao cruzar um rio, uma raposa foi arrastada para um fosso. Impossibilitada de sair de lá, ficou durante muito tempo em apuro, com numerosos carrapatos agarrados a ela. Então um ouriço que zanzava por ali avistou-a e, condoído, perguntou se podia livrá-la dos carrapatos, mas ela não consentiu. Como, então, ele interrogasse dela o porquê, ela disse: “Estes já estão saciados e sugam-me pouco sangue, mas se você os retirar, virão outros, famintos, e vão beber o resto do meu sangue.” Pois bem. Também a vocês, homens de Samos, esse demagogo não mais vai prejudicar (pois está rico), mas se o matarem, virão outros, pobres, que vão lhes roubar e dilapidar o restante dos bens” (p.30).

Dessa forma, a atividade literária desempenhada por Esopo correspondia, embora não de modo estrito, a um ato de cidadania do autor. Com suas fábulas, ela buscava responder à população grega, agregando valores espirituais e intelectuais aos cidadãos de sua época.

2.2. A arte na Modernidade: a atividade literária na França e no Brasil

Nos Tempos Modernos, o Ocidente viveu um movimento de retomada dos ideais clássicos de arte. Entre os séculos V e XV de nossa Era, no período da Idade Média, a Europa tinha estado sob domínio dos romanos, época em que os valores cristãos foram difundidos pela Igreja. Essa influência se estendera à Filosofia e às artes, que muitas vezes eram financiadas por figuras poderosas do clero ou mesmo por mantenedores das comunidades religiosas.

Já com o advento do Humanismo e do Renascimento, entre os séculos XV e XVI, houve um enfraquecimento da Igreja e uma conseqüente ruptura entre a cultura e a estrutura medieval. Foi um período de grandes transformações culturais, sociais, econômicas, políticas e religiosas. Em repúdio aos valores espirituais apregoados no período anterior, os humanistas e renascentistas recorrem aos ideais clássicos a fim de recuperar a independência de seu espírito, na busca do *status* de “homens livres”.

Nesse período, desenvolveu-se o conceito das artes liberais¹⁰, que, no século V, havia sido introduzido por Marciano Capella com a publicação da obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Nela tinham sido estabelecidas as sete disciplinas liberais dignas dos homens livres. Essas disciplinas eram divididas em dois grupos, um dedicado à palavra; e o outro, à ciência dos números e das medidas. A Gramática, a Retórica e a Lógica compunham o primeiro grupo, o das disciplinas chamadas *trivium*. A Aritmética, a Geometria, a Música e a Astronomia constituíam o segundo grupo, o das disciplinas chamadas *quadrivium*.

Para Petrus Paulus Vergerius (1370-1444), professor em Florença, Pádua e Bologna, os estudos liberais, que deveriam englobar também a História, a Filosofia Moral e a Literatura, proporcionariam na teoria e na prática a virtude da sabedoria e os dons do corpo e do espírito que enobreceriam o homem. Essas disciplinas sugeridas pelo professor seriam incorporadas às artes liberais no início do século XVI.

Sob essa perspectiva, a História mostraria as influências de acontecimentos do passado sobre o presente, a Filosofia Moral ensinaria o “segredo da verdadeira liberdade”, a Gramática seria o fundamento para o estudo da Literatura e os estudos literários, por sua vez, propiciariam “elegância para escrever e falar em público e igualmente um instrumento de distração sábia e diligente”. A Lógica permitiria distinguir a verdade da falácia, pela Retórica seriam obtidos os dons da eloquência e, na música, o homem erudito ou de estado poderia encontrar tanto a diversão quanto uma harmonia interna de alma. Já a Aritmética, a Geometria, e a Astronomia seriam úteis para os jovens, uma vez que eles poderiam “se deliciar com os pesos dos corpos e a perspectiva”. O professor propunha ainda que as disciplinas fossem escolhidas de acordo com a necessidade dos jovens, com suas habilidades inatas, levando em consideração sempre sua condição de cidadão (*apud* QUEIROZ, 1999, p.13-14).

¹⁰ Informação disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Busca pela palavra-chave “Artes liberais”. Acesso em 26 de jan. 2008.

No século seguinte, o escritor e pintor italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) publicou os livros *De pictura* (1436), *De statua* (1464) e *De re edificatória* (1485), onde eram propostos tratados inéditos sobre as artes visuais, como os que defendiam a poesia. Seu objetivo era elevar as artes visuais ao estatuto das artes liberais. As artes visuais integravam até então as artes mecânicas, pouco honrosas e socialmente desprestigiadas.

A partir da difusão das obras de Alberti e do empenho de outros artistas humanistas italianos, em especial Leonardo da Vinci (1452-1519), a pintura, a escultura e a arquitetura foram dissociadas da atividade do artesão e integradas também às artes liberais. O artista voltado para as artes visuais ganhou o prestígio de um nobre e intelectual criador, deixando para trás o *status* de alguém limitado à execução de um trabalho manual.

Da Renascença até o século XVIII, o pensamento cultural predominante foi caracterizado pela concepção de arte e de literatura como manifestações de valor transcendental, inspiradas na Antigüidade Clássica. Com o passar dos séculos, elas transformaram-se em “modelo clássico” para o mundo ocidental.

Depois da eclosão do Renascimento e das guerras civis que se seguiram a ele, o mundo ocidental viveu um período de turbulência política e de desequilíbrio. A França, antes de qualquer outra nação, buscou estabelecer a “ordem racional” no pensamento, na sociedade, nos costumes e na vida em geral. Isso fez com que ela se tornasse, no século XVII, uma nação modelo para o mundo civilizado de então.

A concepção de “ordem racional” tinha seus alicerces no princípio humanista de que por meio da Razão o homem poderia conhecer a Verdade, a Beleza e o Bem. Essa tendência filosófica também norteou a criação artística da época, conforme aponta Nelly Novaes Coelho (1985):

Ora, sendo, essa Razão, um *poder inato* para o conhecimento, que busca a *experiência concreta* para desenvolver de maneira ampla suas possibilidades inatas, é de se compreender a força dos dois fatores que marcam a arte clássica: a ênfase na *grandeza* do Homem (= dono da Razão que lhe possibilitava o Conhecimento) e obediência ao *modelo dos antigos* (= os que haviam realizado em alto grau de perfeição as *experiências humanas* dignas de serem imitadas) (p.56-57).

Fundamentado nesse ideal de arte, surgiu o *racionalismo* na literatura na primeira metade do século XVII. Na condição de auxiliar da religião e da moral, essa literatura se caracterizou por uma hierarquia de gêneros nobres ou familiares, que eram submetidos a regras estritas e rígidas, inspiradas nos antigos greco-romanos.

O racionalismo se defrontava com duas forças opostas responsáveis pelas diferenças temáticas na produção literária da era clássica: o *preciosismo* e o *realismo libertino*. O primeiro estava relacionado a um desejo de extremo refinamento na vida e na literatura a fim de que fosse revertido o quadro de embrutecimento nas relações e nos costumes, causados pelas guerras civis. A sensibilidade, a delicadeza, a polidez caracterizaram esse pensamento, e o feminino ganhou espaço na sociedade, tanto na vida quanto na arte. Já o segundo se caracterizou pela independência de espírito e pelo posicionamento contra as regras morais e religiosas, colocando em dúvida verdades da fé. Entre esses extremos, coube ao Classicismo a busca de um ponto de equilíbrio (JASINSKI *apud* COELHO, 1985). Essas duas tendências se manifestavam em narrativas escritas em prosa e pelos dois gêneros “nobres” da época, o teatro e a poesia.

As aspirações literárias oficiais da era clássica francesa eram voltadas para o teatro, conforme aponta Joan DeJean (1997). Havia também, de acordo com a autora, um sonho literário não oficial, que consistia na produção de um grande épico francês. Esses dois desejos tinham algo em comum: eram baseados na crença de que “toda grande literatura francesa era escrita em verso” (p.77).

No entanto, em virtude do crescimento da imprensa, da ascensão da classe burguesa, do questionamento sobre o papel social da mulher e do aumento do número de leitores decorrente da evolução no processo educacional, surgiram diversas guerras culturais, no fim do século XVII, dentre elas, a *Querela dos Antigos e dos Modernos* (*Querelle des Anciens et des Modernes*).

Esse conflito se concentrou entre o período de 1687 a 1714, embora ele já tivesse dado sinais de existência no início dos anos de 1670 (DEJEAN, 1997, p.52). A disputa entre Antigos e Modernos teria sido oficialmente aberta em 1687 com a leitura de um poema narrativo, com vinte e seis páginas, intitulado *Le Siècle de Louis le Grand*, em que Charles Perrault trata de política de estado e política literária.

De um lado, os Antigos queixavam-se de um suposto declínio na civilização, já que para eles a literatura era um meio de garantir que a elite intelectual francesa não seria importunada pelas tendências democratizantes das práticas educacionais, que passaram a ser prerrogativa do Estado. De outro lado, os Modernos apregoavam a democratização da cultura e de seu objeto de estudo, isto é, a cultura popular, que no século XVII consistia no romance e na ópera. Eles concebiam uma literatura pública, caracterizada pela diversidade de gêneros e por um novo público proveniente de classes sociais distintas. Nesse sentido, sua proposta era um convite para o desenvolvimento da opinião pública em relação à produção literária.

Além disso, questões sobre os direitos e o *status* das mulheres eram postas. De um lado, os Antigos temiam a participação das mulheres na esfera pública, como produtoras ou consumidoras de literatura. Autores como Boileau, defensor desse pensamento, apregoavam que elas “estavam estragando a vida familiar contemporânea como resultado de sua nova participação na república das letras”. De outro lado, representando o pensamento dos Modernos, Perrault defendia que as mulheres eram “dotadas de um ‘discernimento’, inerente, uma ‘sensibilidade... a tudo que é claro, vivo, natural, e sensato’”. Ainda segundo o autor, para ser um Moderno, [...] “não era necessário ser mulher, mas era necessário pensar, julgar e raciocinar como mulher” (DEJEAN, 1997, p.105-106).

A imprensa seiscentista, por sua vez, cuidou de promover esse debate literário, que era antes submetido ao monopólio da aristocracia. Mais ainda, cuidou de difundir a literatura de autoria feminina ou voltada para o público feminino.

As questões discutidas nessa disputa, assim como em outras guerras culturais do mesmo século, foram determinantes para a criação de uma verdadeira audiência pública para questões literárias. Além disso, as guerras culturais desse século não se restringiram ao universo da produção literária. Elas também ocorreram nos domínios da pintura, da música, da escultura e da arquitetura.

Esses conflitos sociais e culturais vividos pelos franceses do século XVII estão refletidos na criação literária de La Fontaine. De um lado, o autor foi adepto aos Antigos. La Fontaine recuperou as narrativas fabulísticas sem alterar a simbologia atribuída aos animais por seus antecessores, apesar de não ignorar os “erros” de conhecimento científico cometidos por eles. O autor também transformou as narrativas greco-romanas, escritas muitas vezes em prosa seca e concisa, em linguagem viva e poética, em versos que obedeciam ao formalismo clássico vigente. Nesse sentido, a atividade literária desempenhada pelo fabulista acontecia em resposta ao interesse literário oficial francês.

De outro lado, o fabulista se mostrava inclinado ao pensamento dos Modernos. O autor enriqueceu os argumentos e o espírito das fábulas recuperadas com elementos peculiares a sua época, além de colocar em dúvida a grandeza intrínseca do homem, sua natureza bondosa e sua razão inata inclinada à Verdade e ao Bem, princípios que eram apregoados pelos Antigos. Na verdade, as fábulas de La Fontaine se constituíam como arma de denúncia contra as injustiças e a miséria de seu tempo. As situações humanas ali transfiguradas lhe renderam o reconhecimento do grande público através dos séculos.

Os sentidos produzidos nas fábulas lafontainianas foram tratados por Soriano (*apud* COELHO, 1985), que relatou as possíveis relações entre as narrativas e o contexto sócio-cultural francês que as teriam motivado. Assim, o “leão” seria o rei, que, orgulhoso de sua autoridade absoluta, desprezava seus súditos (“Os Animais enfermos da peste”). Esse rei ostentava seu poder em pomposas cerimônias (“A Corte do Leão”), já que buscava ocasião para mostrar sua generosidade (“O Leão e o Rato”). A corte era mostrada nas

fábulas de La Fontaine como “um país de parasitas, maquinadores de imposturas” (“O Pastor e o Rei”), onde a hipocrisia e a servilidade caminhavam juntas, levando às denúncias e traições causadas por rivalidades (“O Leão, o Lobo e a Raposa”). O cortesão, por sua vez, seria representado pela raposa, que, dedicada a bajular o Rei, precisava ser astuta, já que era sabedora de não poder confiar plenamente em sua palavra (“O Leão enfermo e a Raposa”). Ainda segundo o autor, a “raposa” estaria associada à “nobreza” burguesa, que havia enriquecido recentemente e se tornado cortesões do Rei absolutista (p.62).

Nesse sentido, a atividade literária desempenhada pelo fabulista francês se caracterizou como um registro de costumes, de relações sociais entre os homens de sua época, sem, no entanto, ignorar as aspirações literárias francesas vigentes.

Os conflitos sociais e culturais da época do fabulista francês perduraram até o século seguinte, quando se desencadearam grandes mudanças econômicas, políticas e sociais, marcadas principalmente pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, sendo que esta última se estendeu até o século XIX. Essas mudanças consistiram em transformação do mundo clássico e aristocrático, para o mundo romântico burguês, que era apoiado nas relações de interesse criadas pelo individualismo, dinheiro, trabalho, produção, mercantilismo, industrialização, produção, etc.

Em decorrência da nova realidade que se instaurava e do desenvolvimento da imprensa, a Europa vivenciou uma expansão nunca antes vista do mercado de bens culturais no século XIX. A pequena e a média burguesia não tinham acesso a postos de trabalho qualificado, já que havia defasagem de oferta e as vagas existentes eram direcionadas aos diplomados de Paris. Houve, assim, um afluxo de uma população de jovens sem fortuna, proveniente de classe média ou popular, da capital ou da província, que tentava em Paris a carreira de escritor ou de artista. Essa carreira até então era reservada a nobres e burgueses parisienses. São os primeiros sinais significativos de que a atividade desempenhada pelos artistas ganhará estatuto de “profissão”.

Sobre isso, Bourdieu (1992) aponta o seguinte:

Esses recém-chegados, nutridos de humanidade e de retórica mas desprovidos de meios financeiros e das proteções sociais indispensáveis para fazer valer seus títulos, vêm-se remetidos às profissões literárias que estão cercadas de todos os prestígios dos triunfos românticos e que, à diferença das profissões mais burocratizadas, não exigem nenhuma qualificação escolarmente garantida, ou então às profissões artísticas exaltadas pelo sucesso do Salão (p.71).

A partir de 1840 e, principalmente, depois do golpe de Estado articulado por Luís Napoleão Bonaparte, a imprensa, que estava submetida ao mercado e ao novo Estado imperialista, serviu para a expansão da arte comercial. Essa “arte burguesa” era representada especialmente por escritores de teatro e visava a atender às expectativas do público. Também era encorajada por defensores fervorosos do regime imperial, que buscavam prazeres e divertimentos “fáceis” e rentabilidade imediata, em particular no teatro.

Além dessa nova concepção de arte, surgiram outras duas correntes. A primeira delas foi a “arte social”, representada por republicanos, democratas ou socialistas, que defendiam a função política e social da literatura. Já a segunda corrente, representada pela aristocracia, era defensora da “arte pela arte”, ou seja, da literatura desprovida de qualquer função política, oposta tanto à “arte burguesa” quanto à “arte social”.

As mudanças na economia européia influenciaram diretamente a atividade desempenhada pelos artistas. Não reconhecer a demanda burguesa e recusar qualquer outro mestre que não sua arte era assumir uma ausência de mercado para o trabalho realizado. Nesse sentido, a criação artística, de modo geral, ficou submetida ao poder aquisitivo de seu autor. O escritor francês Gustave Flaubert (*apud* BOURDIEU, 1992) conhecia muito bem o princípio dessa nova economia:

“Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes, é muito mais livre, mais nobre. Toda a sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um

vendeiro. Que Progresso! Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele. Sustento esse axioma com a cabeça sob a guilhotina. Nós somos operários de luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos. Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro.” (p.101)

Diante da nova realidade que se instaurou, os campos de produção artística – pintura, teatro, literatura, música – estruturaram-se de forma a atender à demanda “comercial” e/ou “não-comercial”. Esses valores também se refletiram na opinião da crítica.

Surgiram, assim, duas hierarquias: uma composta pelos gêneros do teatro, romance e poesia, que obedecia a critérios de lucro comercial, e outra em formação oposta, que obedecia a critérios de prestígio. Essas duas hierarquias se caracterizavam por pólos de produção distintos. De um lado estava o grupo de artistas comprometido com a “grande produção” e com a lucratividade em curto prazo; de outro lado estava o grupo que, voltado para a “produção pura”, contava inicialmente apenas com a clientela composta por outros produtores – os poetas, romancistas e homens de teatro. Enquanto as obras do primeiro grupo tinham um ciclo comercial temporário, as do segundo grupo tendiam a ser um investimento econômico em longo prazo.

Conseqüentemente, a atividade desempenhada pelo artista deixou de se restringir ao ato de criação. A partir das mudanças ocorridas no século XIX e que atravessaram o século XX, o artista teve suas atribuições ampliadas. Ele passou a considerar críticos e comentaristas como colaboradores de sua produção, bem como se fez necessária uma equipe de apoio dedicada à divulgação da obra e ainda atenta às instituições que viabilizam essa divulgação: reproduções, catálogos, artigos em revistas especializadas, exposições em museus, etc.

Assim, a obra de arte e a profissão do artista ganharam uma nova dimensão no século XX. O valor da obra agora é resultado de um conjunto de estratégias estabelecido por todo o campo de produção. Afinal, esse campo, antes de produzir a obra pelo seu valor socialmente reconhecido, produz a crença social nesse valor.

As transformações sócio-econômicas e culturais ocorridas na Europa estenderam-se a países de outros continentes, dentre eles, o Brasil. Na primeira metade do século XX, em especial o Estado de São Paulo ou a então província de São Paulo vivenciava um processo de industrialização e de comercialização que influenciou também a produção artística e literária da época.

Essas mudanças começaram no fim do século anterior. Em razão da crise no sistema escravocrata e da conseqüente Abolição da Escravatura em 1888, houve a necessidade de substituição de mão-de-obra escrava na lavoura cafeeira. Com isso, a partir de 1901, iniciou-se o processo de migração a fim de atender à demanda existente. Esse processo foi marcado inicialmente por estrangeiros e, em momento posterior, contou com a chegada de nordestinos, mineiros e fluminenses¹¹.

Os milhares de imigrantes, por sua vez, fizeram com que o interior da província também fosse ocupado, o que criou condições necessárias para a expansão das pequenas fábricas subsidiárias do café. Deu-se, assim, o início da industrialização no país e, com ela, vieram também as novas estradas. O processo de industrialização ganharia ainda mais força com a posterior instalação de indústrias estrangeiras, em especial, as automobilísticas.

Como reflexo desse progresso, a cidade de São Paulo passou por uma verdadeira revolução urbanística, tornando-se a capital dos novos detentores do poder econômico. A expansão das indústrias deu causa às reivindicações da classe operária e aos problemas de infra-estrutura urbana. No âmbito da cultura, artistas de circo, poetas, cantores, atores de teatro, vieram conquistar seu espaço na cidade. Nessa mesma época, surgiu o primeiro jornal periódico.

Junto com o desenvolvimento, veio a busca de modernização da sociedade brasileira. Os intelectuais manifestavam seu interesse pela educação e saúde. A vida rural passou por uma revisão ideológica, motivo pelo qual o regionalismo de tom romântico foi substituído por uma postura crítica

¹¹ Informação disponível no *site* oficial do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/saopaulo/>>. Acesso em 7 de out 2006.

que atacava o arcaísmo e a passividade de outrora. Houve, na mesma época, uma estreita relação entre esses intelectuais e a Europa, principalmente, a França. Eles buscavam a modernização do Brasil e sua equiparação às nações civilizadas.

A literatura desse começo de século era de natureza combativa. Conferências, exposições ou revistas e manifestos eram organizados pelos chamados modernistas, que, voltados aos interesses sociais do país, procuravam esclarecer seus princípios artísticos e temáticos de criação.

No âmbito artístico ou da linguagem, houve uma busca de equivalência com as estéticas européias contemporâneas, além da incorporação de diferentes níveis de fala, principalmente os característicos de grupos urbanos resultantes do novo modelo social e econômico. Já no âmbito temático, os modernistas buscavam a experiência dos países europeus e o resgate do nacionalismo brasileiro. Esse último objetivo, segundo eles, poderia ser alcançado na figura do homem brasileiro, no folclore de procedência indígena e africana e nas fontes autênticas de brasilidade.

A busca da inspiração européia e do resgate da brasilidade parecia constituir um pensamento antagônico. No entanto, essas forças aparentemente contrárias se caracterizavam por sua completude. Sobre isso Lajolo e Zilberman (2006) apontam o seguinte:

As duas metas, assim enunciadas, parecem contraditórias, quando efetivamente se complementam. Somente a valorização do nacional primitivo e não contaminado evitaria que o movimento fosse sugado e inteiramente absorvido pela matriz européia na qual os artistas se inspiravam (p.52).

Entre os autores da primeira década do movimento modernista, a aceitação da influência européia não era consenso. Monteiro Lobato, por exemplo, combatia amplamente a importação de modelos de arte proveniente das grandes metrópoles, dentre elas, Paris. Extremamente comprometido com questões de ordem nacional, ele insistia na necessidade da criação de uma arte voltada para esse fim (CAVALHEIRO, 1955):

Formamos, os escritores, uma elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas idéias e pela língua. Somos um grupo de franceses que escrevem em português, absolutamente alheios, portanto, a um País da América que não pensa em francês, nem fala em português (p.314).

Lobato desempenhou um importante papel para a literatura brasileira, mesmo não estando oficialmente vinculado ao movimento modernista. Segundo Oswald de Andrade, “foi em Lobato que a renovação teve de fato o seu impulso básico. Ele apresentava, enfim, uma prosa nova” (*apud* CAVALHEIRO, 1955, p. 303). O autor revelou também, em correspondência datada de 8/9/1916 ao amigo Gustavo Rangel, suas inquietações literárias relacionadas à lacuna existente na produção artística infantil. Com o objetivo de atender às necessidades do leitor mirim, propôs-se a reescrever as fábulas de Esopo e La Fontaine revestidas de “cor” local (1944):

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 no mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (p.326).

Além da reescritura dos textos fabulísticos, Lobato realizou outras traduções e adaptações. Deu também existência ao mundo ficcional do *Sítio do Picapau Amarelo* com a publicação de *Narizinho Arrebitado* em 1921. O *Sítio* se tornaria cenário de várias outras obras, dentre as quais estão: *Reinações de Narizinho* (1931), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Emília no país da gramática* (1934), *Serões de Dona Benta* (1937), *O poço do Visconde* (1937) e *Histórias de Tia Anastácia* (1937).

Nilce Sant’Anna Martins (1982) estabelece a relação entre as inquietações de Lobato e a temática central de sua obra:

É o seu ideal de justiça – com as implicações de verdade, equidade, humanidade – e a sua indignação ante a injustiça humana que se encontram no âmago de todos os problemas debatidos, seja no nível das relações de indivíduo para indivíduo, seja no de indivíduo para grupo, seja no de grupos entre si (p.2).

A vida do autor brasileiro, entretanto, não se restringiu à atividade literária para adultos e crianças. Ele esteve ainda voltado aos negócios da família e, posteriormente, ao mercado editorial. Nascido na cidade de Taubaté, interior do Estado de São Paulo, José Bento Monteiro Lobato (1892-1948) diplomou-se Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1904. Com a morte de seu avô Visconde de Tremembé em 1911, ele herdou a fazenda de Buquira que, por dificuldades financeiras, vendeu em 1917. De sua experiência no campo, surgiu a personagem do “Jeca Tatu”, símbolo nacional.

Nesse mesmo ano o autor se mudou para a cidade de São Paulo e no ano seguinte comprou a *Revista do Brasil*. Passou, então, a editar seus livros para adultos: *Urupês* (1918) foi o primeiro deles. Com o sucesso do empreendimento, a obra *Urupês* já caminhava para a 5ª edição em 1919, além das várias outras que se encontravam no prelo no mesmo ano. Lobato fundou também a primeira editora brasileira, a “Monteiro Lobato & Cia”, que mais tarde passou a ser a “Companhia Editora Nacional”, sem sua participação. Antes dessa fundação, as publicações brasileiras eram escassas e a impressão das obras acontecia em Portugal.

Dividido em entre a atividade artística e a dedicação ao mercado editorial, Lobato teve uma vida marcada por outros elementos aparentemente inconciliáveis. Essas contrariedades, entretanto, teriam sido fundamentais para sua produção literária, conforme aponta Lia Cupertine Duarte (2006):

Fazendeiro e literato, advogado e caricaturista, pintor e fotógrafo, empresário e homem do campo, moderno e conservador, cético e militante pelo Brasil, idealista e pragmático, escritor e crítico de costumes, católico e “espírita-científico” (Freire, 1981:167), moderno e antimodernista, Lobato é responsável por uma produção tentacular que abrange temas como saúde pública, literatura infantil e adulta, educação, ferro, petróleo, Estados Unidos, etc (p.29).

Ainda segundo a autora, essas ambigüidades, próprias do momento sócio-histórico da primeira metade do século XX, impedem a formação de um quadro representativo da cosmovisão do autor, tornando suas obras objeto de interesse de estudiosos mais de meio século depois de sua morte.

Dessa forma, a complexidade da produção literária lobatiana revela um homem brasileiro que, extremamente atento à tradição e às necessidades de sua sociedade, responderia com suas obras também a futuras gerações. Marcado por um espírito questionador, ele propunha o não assujeitamento diante de valores tomados muitas vezes como verdade absoluta.

CAPÍTULO 3

A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM TEXTOS FABULÍSTICOS

Assim como a relação entre vida e objeto estético foi amplamente tratada na obra *Para uma filosofia do ato* (1919-21), ela aparece também em um dos primeiros escritos publicados por Bakhtin (1919), “Arte e responsabilidade”, texto posteriormente incorporado na obra *Estética da criação verbal* ([1979]2003). Ali o autor defende que os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – são divorciados e só adquirem unidade na unicidade do ato ético.

Com essa afirmação, o filósofo da linguagem estava respondendo ao senso comum de uma possível dissociação entre o artista e o homem da vida. Segundo essa perspectiva, ao sujeito caberia, no ato de criação, deslocar-se de sua vida para acessar um outro mundo “de inspiração, sons doces e orações”, o que resultaria, de acordo com o pensamento bakhtiniano, na esterilidade da arte.

Para Bakhtin, no entanto, a arte surge do cotidiano e cabe ao indivíduo responder à sua vida na vivência e compreensão da arte. Desse modo, o sujeito não tem alibi para sua existência. No ato responsivo de sua criação artística, ele é responsável por questões triviais da vida do mesmo modo que, com seu posicionamento axiológico diante destas questões, ele responde à arte.

Essa intrínseca relação entre vida e arte pode ser constatada também no objeto estético fábula. Proveniente da narrativa oral, os textos fabulísticos

surgiam de situações do cotidiano vividas por sujeitos sócio-histórico-culturais. Para passar as narrativas adiante, era necessário que eles se posicionassem axiologicamente perante sua criação, respondendo com ela à sociedade. Do mesmo modo, sua criação refletia e refratava a sociedade de que sua obra emergia.

Nesse sentido, o caráter responsivo das diferentes versões da fábula “A cigarra e a(s) formiga(s)”, assinadas por Esopo, La Fontaine e Lobato, faz com que cada texto seja um objeto estético distinto, mesmo quando entre outros aparentemente semelhantes.

1. Conceito, origem e mudanças do gênero fábula

Como parte de um processo de resgate da historicidade da fábula, seu conceito, suas origens e transformações, levamos em consideração a relação entre a vida deste gênero discursivo e as especificidades das comunidades que se valeram dele como manifestação cultural. Recorremos, para tanto, à obra intitulada *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*, organizada pela professora Maria Celeste Consolin Dezotti (2003), pesquisadora das fábulas gregas. Nortearam ainda esta abordagem as obras de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006) e de Manuel Azeiteira de Sousa (2003).

O trabalho realizado por Maria Celeste Consolin Dezotti (2003) contou com a colaboração de José Dejalma Dezotti, professor de Língua e Literatura Latina, e de Maria Letícia Guedes Alcoforado, professora de Língua e Literatura Francesa, ambos da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara. Maria Valéria Anderson de Mello Vargas, professora de Língua e Literatura Sânscrita da USP, também colaborou para a pesquisa propiciando o acesso às fábulas indianas.

No estudo diacrônico das fábulas, é possível observar que os textos apresentam diferenças na forma e no conteúdo muitas vezes decorrentes de

determinados contextos histórico-sociais. Essas diferenças, no entanto, não descaracterizam o gênero e podem ganhar unidade se forem concebidas como engendradoras de uma mesma *prática discursiva*.

Sob essa perspectiva, ancoramos o retorno às possíveis origens da fábula no estudo de Brait (no prelo), que articula reflexões de Michel Foucault e do Círculo de Bakhtin. A autora toma como ponto de partida o conceito de *prática discursiva* desenvolvido por Michel Foucault no capítulo “A descrição dos enunciados” da obra *Arqueologia do saber* ([1969]2007). Ali o autor, em suas últimas considerações, define *prática discursiva* do seguinte modo:

Finalmente, o que se chama “prática discursiva” pode ser agora precisado. Não podemos confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma idéia, um desejo, uma imagem: nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a “competência” de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (p.133).

É preciso lembrar, entretanto, que essa afirmação não implica a pressuposição de um sujeito assujeitado, mas de um sujeito que tem sua criatividade inserida, de modo responsivo, em uma historicidade discursiva. Essa criatividade está ainda submetida a condições históricas e institucionais que podem ser compreendidas, de acordo com Brait (Idem), pelo conceito de *esfera* explicitado na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*:

No domínio dos signos, isto é, na esfera ideológica, existem diferenças profundas, pois este domínio é, ao mesmo tempo, o da representação, do símbolo religioso, da fórmula científica e da forma jurídica, etc. Cada campo da criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação e realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral (BAKHTIN/VOLOCHINOV, [1929]2004, p.33).

Da perspectiva bakhtiniana, a concepção de *esfera* envolve a noção de produção, circulação e recepção e está necessariamente articulada ao conceito de *relações dialógicas*, que é definido por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929]2005):

As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre lês possam surgir relações dialógicas p.183).

Nesse sentido, as *relações dialógicas* se estabelecem a partir de *esferas* discursivas e dos eventos que as constituem. Brait define, portanto, *prática discursiva* como “uma produção verbal, visual ou verbo-visual, necessariamente inserida em determinada esfera, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção” (Idem, p.3).

Tomando o conjunto de textos fabulísticos como pertencentes a uma mesma prática discursiva, iniciamos esta reflexão recuperando a raiz latina que deu origem à palavra, segundo Benveniste ([1969]1995). De acordo com o lingüista, a palavra “fábula” é um derivado do radical indo-europeu “fas”, que significa “fala” e, nesse sentido, aponta para a idéia de discurso (p.139).

A diversidade na estrutura e na temática desse discurso que a cultura ocidental considera como fábula, por sua vez, pode ser abarcada pelo conceito proposto por Dezotti (2003): “A fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa” (p.22). Sob essa perspectiva, a fábula se caracteriza como “um modo poético de construção discursiva, em que o narrar passa a ser o meio de expressão do dizer”. Esse narrar está a serviço dos mais variados atos de fala (mostrar, censurar, recomendar, exortar, etc).

Pela etimologia do termo “fábula”, resgatamos também as origens do gênero na oralidade, antes do advento da escrita, conforme lembra Oswaldo Portella (1979:5 *apud* SOUZA, 2004): “com a fala nasceu a fábula” (p.24). No entanto, não há que se falar em fixar a época exata do aparecimento das

narrativas fabulísticas, já que esta seria uma tarefa para além de nossas possibilidades. Ainda que sua origem seja considerada a partir dos primeiros registros escritos e que Esopo tenha representado um marco para sua divulgação no Ocidente, a fábula é anterior ao escravo frígio e não tem pátria-mãe definida.

Entre os estudiosos, houve aqueles que defendessem a origem indiana do gênero. Isso justificou pela existência de coleções como o *Pañcatantra*, originária da Índia. A transmissão das fábulas indianas para o Ocidente, por sua vez, teria sido propiciada por momentos históricos importantes como o Império Bizantino, o domínio mulçumano sobre a Espanha e as Cruzadas.

Além disso, a relação entre os textos indianos e os ocidentais teve como elemento intermediador a versão árabe da coleção do *Pañcatantra*, intitulada *Calila e Dimna*, escrita por Abdallah Ibn Almoqaffa e datada de VIII d.C., conforme aponta Maria Valéria Vargas (1995). Essa consideração encontra embasamento no fato de que a coletânea árabe, segundo afirmou Abdallah Ibn Almoqaffa no prefácio de sua obra, consistiu em uma reelaboração dos textos em *pehlevi*, que, assim como os textos originais em sânscrito, não foram encontrados.

Outras versões do *Pañcatantra*, tais como a antiga versão hebraica, escrita por Rabbi Joel, e a versão persa de *Calila e Dimna*, escrita por Hasrullah, ambas datadas do século XI d.C., também deram origem à maioria das versões ocidentais do *Pañcatantra*.

A versão original em sânscrito do *Pañcatantra*, de autoria de Bidpay ou Pilpay (IV a.C.), traz uma narrativa central endossada por fábulas que se encaixam umas às outras, construindo intertextos. Essa obra compilada provavelmente no século I de nossa Era corresponde a um conjunto de cinco livros, “Os cinco tratados” (*pañca*, “cinco” + *tantra*, “tratado”) de normas de conduta política de que o brâmane Visnuçarman se valia para trazer ensinamentos de sabedoria àqueles que seriam os futuros reis (Vargas, 1990). Assim, a fábula, desde tempos remotos, encontra-se de alguma forma, ainda que embrionária, voltada para o receptor infantil.

Vargas (1995) aponta o caráter universal do *Pañcatantra*:

Mas, ao lado desse imperativo ético [o ensinamento aos príncipes], o que Visnuçarman ensina, por meio de fábulas, compiladas em cinco livros, é a moral secular, que pressupõe um mundo cheio de competição e a sobrevivência do mais esperto. Seu discurso é repleto de regras e ensinamentos presentes nos códigos de leis; como os ditados e os provérbios, esses aforismos conferem ao discurso uma espécie de autoridade indiscutível, proveniente da sabedoria dos antigos. Mas, ao mesmo tempo, fazem pressupor que existe uma diferença entre essa sabedoria universal e a realidade social. Passam a funcionar, então, como eficiente modelo para quem procura afirmar a verdade de seus enunciados ou procura “fantasiá-los” de verdade. Esse caráter jamais pode ser atribuído a uma determinada cultura ou localizado em determinada época (p.77).

A universalidade característica do texto fabulístico fez com que outros autores, dentre eles, Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato, tratassem em fábulas de questões sociais de sua época.

Ainda que a obra *Pañcatantra* tenha sido considerada um marco na produção de fábulas, ela não é inaugural na Índia, já que textos do período védico (entre os séculos XX e X a.C.) traziam vestígios da fábula animal. Nesse sentido, é possível inferir que nas histórias correntes já naquela época havia uma tendência de associar o caráter e as atitudes humanas ao comportamento animal: o cão fiel, o burro tolo, a raposa astuta, etc. Pawate (1986:4 *apud* VARGAS, 1990) observa que essa associação refrata a vivência rural e agrícola do homem e suas experiências de caça, uma das mais primitivas atividades humanas. Vargas adverte, no entanto, que algumas fábulas dessa época já traziam alegorias que marcavam a existência humana já politizada.

Além da Índia, houve também quem defendesse a Grécia Antiga como pátria da fábula. Isso se deveu ao importantíssimo papel desempenhado pelos gregos, em especial Esopo, no processo de fixação deste gênero como literário autônomo. Dada a importância de Esopo, ele foi considerado “o pai da fábula”, o que não significa que a tenha inventado.

Nessa disputa também entrou a Suméria, antigo país da Mesopotâmia. No último século, quando a escrita cuneiforme foi decifrada, tornaram-se

conhecidos “textos sumerianos datados, no mínimo, do século XVIII a.C., que veiculavam narrativas com personagens animais antropomorfizados muito parecidos com as fábulas gregas e indianas” (DEZOTTI, 2003, p.21). Por essa descoberta, é possível considerar que tanto as narrativas gregas quanto as indianas tenham uma origem comum não ariana.

Das fábulas grega, a mais antiga de que se tem notícia é conhecida como “O rouxinol e o falcão”, relatada pelo poeta didático beócio Hesíodo, como parte do poema *O trabalho e os dias*, datado de VIII a.C. Já nesse texto, há traços constituintes daquilo que viria a ser chamado de fábula no período clássico: narrativa breve, cujo argumento leva a uma dedução de preceitos de conduta, a “moral da história”. Assim como esse texto aparece no poema de Hesíodo, a prática da fábula era recorrente no discurso popular. Ela servia de expediente discursivo dos heróis, dos reis e de pessoas do povo, relacionada a uma situação específica vivida por eles.

Dezotti (2003) encontra em Heródoto um testemunho da fábula encaixada em uma dada situação. Heródoto relata que, no tempo em que os jônios e os eólios eram súditos de Creso, rei da Lídia, Ciro lhes propôs que eles se submetessem ao domínio da Pérsia, rebelando-se contra os domínios da Lídia, o que foi recusado pelos gregos inicialmente. No entanto, assim que Ciro subjugou o império lídio, os gregos reconsideraram esta proposta, enviando embaixadores a Sardes a fim de se oferecerem para serem súditos da Pérsia do mesmo modo como eram de Creso. Segundo Heródoto, Ciro lhes teria enviado a seguinte resposta:

Um flautista avistou peixes no mar e pôs a tocar sua flauta, crente que de que assim os atrairia para a terra. Frustrado em sua esperança, apanhou uma rede, pescou uma grande quantidade de peixes e puxou-os para fora. E quando viu que eles davam saltos, disse-lhes: “Parem com essa dança, pois vocês não quiseram sair para dançar quando eu tocava flauta” (*Histórias*, I:141, *apud* DEZOTTI, 2003, p.25).

Por essa narrativa, os jônios compreenderam que seu pedido de submissão pacífica teria sido negado e, por isso, trataram de fortificar suas cidades com muralha.

O expediente da fábula encaixada em outro discurso era recorrente na Grécia Antiga. Se o discurso era em verso, como é o caso dos textos gregos arcaicos, ela também o seria. No decorrer dos séculos VII e VI a.C., muitos autores helênicos, dentre eles os poetas líricos gregos Arquíloco de Paros, Semonides de Amorgos e Estesícoro de Himera, compuseram textos fabulares, dos quais se têm atualmente notícias apenas de pequenos fragmentos.

No entanto, escrever em versos não altera a natureza prosaica do gênero. A fábula em versos demonstra a versatilidade do gênero, uma vez que ela se ajusta às características da expressão literária que a acolhe, como acontece na poesia didática e na comédia, por exemplo.

Além disso, a natureza da fábula aproximada à fala cotidiana pode ser observada no contexto de expansão e de popularização do gênero na Grécia. Seu reconhecimento como gênero literário autônomo se deu juntamente com o início do processo de reconhecimento da prosa como expressão literária. Conforme já mencionado, esse processo tem sido associado à chegada de Esopo entre os gregos. O autor teria contribuído para o enriquecimento do repertório da fábula, já que divulgava na região de Atenas textos orientais recolhidos na região da Ásia Menor, talvez Trácia ou Frígia após ter sido alforriado.

As fábulas atribuídas a Esopo, na verdade, são um conjunto de textos anônimos. Algumas seriam tipicamente gregas e possivelmente tão antigas quanto a cultura desse povo, outras provenientes do Egito ou do Oriente, e outras ainda produto da criatividade do autor. Assim, a partir do século III a.C., tornou-se hábito atribuir a Esopo todas as narrativas fabulísticas que não tivessem a indicação segura de origem.

De acordo com Manuel Aveleza de Sousa (2003), o surgimento das “fábulas de Esopo” acha-se relacionado a mudanças de ordem política e de mentalidade entre os gregos. Essas mudanças teriam sido incentivadas pelo amadurecimento do racionalismo grego, marcado pela Filosofia e pela conseqüente crise ético-religiosa. Dentro desse contexto, a fábula era um expediente discursivo utilizado para satirizar muitos dos poderosos da época.

Em se tratando das origens de Esopo, elas são quase tão incertas quanto às da fábula. A ausência de documentos fidedignos e a superabundância de pormenores em sua “biografia” fizeram com que alguns especialistas o considerassem como um artifício de historiadores a fim de que a fábula tivesse um criador definido. Quanto a sua terra natal, algumas das regiões da Ásia Menor se vangloriam de terem servido de berço a Esopo, dentre elas, a Trácia, a Lídia e a Frígia, sendo esta última a mais citada pelos antigos. Das muitas “biografias”, a versão mais aceita data o nascimento de Esopo do fim do século VII a.C. ou do início do século VI a.C., com um período de vida compreendido aproximadamente entre 620 e 560 a.C.

Apesar de muitas biografias legendárias, há fontes sólidas sobre a existência do fabulista. O historiador Heródoto, no século V a.C., trata da existência de Esopo como um fato indiscutível e, por isso, considera-o como uma figura histórica. Os registros de Heródoto têm sua importância na medida em que o historiador, contemporâneo de Esopo, teria vivido em Samos, para onde o fabulista teria sido levado na condição de escravo de Iádmom. Além do testemunho de Heródoto, Platão e seu discípulo Heraclides do Ponto, bem como Plutarco reservaram um lugar de destaque ao fabulista.

Antes de Esopo ter servido a Iádmom, o homem que lhe concederia a liberdade, ele teria pertencido a Xantos, que aparece em suas biografias como seu senhor. O registro de sua alforria é realizado por Heraclides do Ponto e acredita-se que ela teria acontecido em virtude da conduta do fabulista e de sua sabedoria, manifesta com frequência em ironia.

Segundo Heródoto, Esopo seria um nome conhecido entre os gregos e teria sido morto em Delfos, vítima de uma injusta acusação. Pela injustiça cometida, os habitantes de Delfos deveriam pagar uma indenização à família do morto, fato que só aconteceu após duas gerações do ocorrido, quando um neto de Iádmom foi receber o “preço do sangue”.

A morte de Esopo também é tratada por Heraclides. O assassinato do fabulista estaria relacionado ao desaparecimento, a ele injustamente atribuído, de um vaso de ouro do templo de Apolo. Aristófanes, por sua vez, conta em

detalhes que Esopo teria afrontado os delfinianos, quando os acusara de viver das doações ao templo, já que os habitantes de Delfos não tinham terra para a garantia de seu sustento. Esse comentário teria provocado a conspiração de que ele fora vítima. Como punição para seu suposto crime, o fabulista fora lançado do alto de um rochedo.

O escritor grego Plutarco (I d.C.) atribui o empenho dos delfianos em expiar sua culpa pelo injusto assassinato de Esopo a questões religiosas. Segundo ele, Apolo, indignado com a atitude dos habitantes de Delfos, teria punido sua população com enfermidade e a terra com a esterilidade. A fim de se livrar da culpa, os delfianos trataram de anunciar por toda a Grécia que pagariam o “preço do sangue” do fabulista a quem viesse reclamá-lo.

Apesar de algumas incertezas quanto à biografia de Esopo, é importante que se tenha em mente que sua suposta existência deixou marcas lingüísticas, a partir das quais o fabulista se instaurou discursivamente na cultura grega. De acordo com Dezotti (2003), isso pode ser constatado, por exemplo, na expressão proverbial “sangue de Esopo”, que passou a ser usada quando se fazia referência a condenações injustas ou a crimes de difícil expiação.

A época do fabulista foi decisiva para a popularização do gênero. Nos séculos seguintes, principalmente no século V a.C., falar em fábulas tornou-se modismo. Segundo consta, os atenienses tendiam a prestar atenção aos discursos em fábulas, assim como se desinteressavam quando algum tema sério relacionado à administração da cidade era discursado pelo orador.

Aos retores gregos, dentre eles Aristóteles, coube logo tomar a fábula como uma das possibilidades de construção de provas persuasivas. Por meio dela, poderia ser exercitada a competência argumentativa dos futuros retores, razão pela qual seu uso era recomendado nas escolas, a fim de que o aluno explorasse todas as suas possibilidades significativas.

É sabido que, no século III a.C., o historiador grego Demétrio de Falero, discípulo de Aristóteles, organizou a primeira coletânea das fábulas esópicas, dando-lhes uma redação em prosa. Francisco Rodrigues Adrados (1985, p.11

apud Dezotti, 2003) afirma que, a partir dessa compilação, teriam surgido todas as demais coleções greco-latinas conhecidas atualmente.

Dezotti acrescenta ainda que é de Theon (l.d.C) a primeira definição de fábula de que se tem notícia: a “fábula (*mythos*) é uma fala (*logos*) mentirosa que retrata uma verdade” (p.28). Nesse sentido, seu aspecto discursivo é reconhecido já pelos gregos, uma vez que, segundo essa perspectiva, a fala (*logos*) se realiza pela fábula (*mythos*).

A herança cultural dos gregos e, com ela a fábula, foram incorporadas pelos romanos em decorrência do domínio do Império Romano sobre a Grécia. Isso pode ser constatado pelas fábulas escritas por Fedro (séc l.d.C.). Considerado o maior fabulista do mundo romano, Fedro adaptou em versos latinos vários textos de Esopo, além de criar muitos outros.

Conforme aponta José Dejalma Dezotti (2003), Fedro (Phaedrus ou Phaeder) nasceu num país de língua grega, a Trácia, e viveu sob os principados de Augusto, Tibério e Cláudio. Escravo e filho de escravo, o introdutor do gênero fábula na literatura romana fora provavelmente alforriado pelo imperador Augusto. No prólogo de seu terceiro livro, o autor se diz vítima de perseguição do ministro Sejano, nomeado por Tibério, uma vez que o governante teria reconhecido nas fábulas de Fedro alusões veladas a sua pessoa.

A obra de Fedro de que se tem conhecimento é constituída por cinco livros, que compõem um conjunto de cem fábulas, todas escritas em versos senários jâmbicos. O autor se valia dos textos fabulísticos, muitas vezes expressos por sátiras, como arma de denúncia contra injustiças sociais. Assim como o conteúdo, a forma de suas fábulas era cuidadosamente elaborada, já que, enquanto gênero literário, ela deveria ser caracterizada pela “perfeição” e conseqüentemente pelo “Belo”.

Possivelmente no mesmo século de Fedro, viveu Bábrio, um fabulista romano que teria versificado em grego aproximadamente duzentas fábulas, agrupadas em dois livros. Depois desses autores e, já na Idade Média, houve

uma disseminação do gênero em toda a Europa e um enriquecimento da fábula esópica. Esse enriquecimento se deu pela invenção de outras fábulas, pela introdução de textos orientais e principalmente pela transformação temática que consistiu em uma “humanização dos animais que assumem ‘estados civis’ e começam a formar um mundo em que a coerência vai além da fábula individual”, de acordo com Jean-Marie Shaeffer (*apud* VARGAS, 1990, p.27).

A transformação temática no gênero está associada não apenas ao intercâmbio cultural decorrente das guerras permanentes entre povos do Oriente e do Ocidente, mas também a questões de ordem religiosa. Devido à força da religião na Idade Média, não é difícil inferir que a fábula tenha servido a essa ideologia, assim como grande parte da produção literária da época, que era de cunho moralizante, didático e sentencioso. A importância da produção literária na Idade Média é apontada Nelly Novaes Coelho (1985):

No fundo é sempre uma literatura que *divulga ideais, que busca ensinar, divertindo*, num momento em que a palavra literária (privilégio de poucos e difundida pelos jograis, menestréis, rapsodos, trovadores...) era vista como *atividade superior do espírito*: a atividade de um homem que tinha o *Conhecimento das Coisas* (p.21).

Os fabulistas da época tinham duas fontes de inspiração: os “fabliaux”, que, de origem francesa e próximos do conto maravilhoso, visavam ao divertimento; e *O Bestiário*, livro composto de descrições ou histórias de animais reais ou imaginários.

Mesmo com popularização da fábula na Europa durante a Idade Média e sua retomada no Humanismo, é no século XVII, com La Fontaine, que ela se instaurou definitivamente na literatura ocidental. A partir de meados do século XV, italianos e franceses resgataram as fábulas esópicas e divulgaram várias versões em latim e francês. A La Fontaine, no entanto, coube elevar as fábulas escritas em verso ao estatuto “da alta poesia, alimentada por um novo pensamento filosófico, – valores que só a posteridade iria reconhecer, pois em seu tempo foram minimizados pelos contemporâneos” (COELHO, 1985, p.60).

Com seu estilo, La Fontaine agregou valores significativos aos textos de linha esopo-fedriana, que depois foram mesclados aos textos indianos.

Jean de La Fontaine nasceu em 1621, na cidade de Château-Thierry, na França. Filho de pequeno burguês, viveu em um século marcado pela ascensão da burguesia e conseqüente perda de poder da aristocracia. Esse processo se iniciara no século anterior, com as Grandes Navegações e com a expansão do Mercantilismo, e teve como ápice as Revoluções Industrial e Francesa, no século XVIII.

Aos vinte e seis anos, o autor foi a Paris para estudar, onde integrou um círculo de jovens poetas. Leitor de romances medievais, contos italianos e franceses e grande admirador dos autores Antigos, La Fontaine lançou em 1668 a primeira coletânea das *Fábulas (Fábulas escolhidas postas em versos)* constituída por seis volumes, cujos textos em sua maioria seguiam a tradição esópica. Em 1678 e 1679, é lançado o conjunto de volumes do VII ao XI, inspirado predominantemente nas fábulas indianas de Pilpay, que viveu no século IV a.C. O último volume (XII) a compor a coletânea apareceria em 1694, alguns meses antes da morte do fabulista a 13 de abril de 1695.

O sucesso das fábulas lafontainianas se justifica pelo número de edições da obra nos dois séculos seguintes: 125 no século XVIII e 1200 no século XIX, como aponta Maria Letícia Guedes Alcoforado (2003).

Os textos escritos pelo autor francês consistiam em denúncias contra a miséria, desequilíbrios ou injustiças de sua época. Sabe-se, por exemplo, que, por conta de sua fidelidade ao amigo Fouquet, La Fontaine teria escrito “O lobo e o cordeiro” e “A raposa e o esquilo”, textos que foram lidos para o público seletivo dos “salões” (COELHO, 1985). Fouquet, superintendente das finanças de Luís XVI, tinha sido aprisionado devido à injusta acusação proferida por seu inimigo e novo ministro do rei, Coubert.

Maingueneau (2005/2006), no entanto, lembra que o discurso de críticas à monarquia nas *Fábulas* não geraram perseguições a seu autor, uma vez que esse gênero não era concebido socialmente como o apropriado para

discussões entre ou sobre oponentes políticos. Nesse sentido, La Fontaine se valia de uma narrativa “de mentiras” para falar de “verdades sociais”.

As fábulas lafontainianas foram também utilizadas a serviço desse novo modelo político-econômico que estava surgindo. Os textos do autor francês, mesmo não tendo sido escritos especialmente para crianças, tornaram-se leitura obrigatória ao leitor mirim, já que se tornou necessária a educação e a admoestação dos pequeninos para a garantia de mão-de-obra operária futura. Assim, a produção de La Fontaine aconteceu em um momento em que havia fortes indícios do surgimento de uma literatura destinada à criança.

Lajolo e Zilberman (2006) afirmam que a literatura infantil desse período traz marcas evidentes de seu contexto histórico-social. Ainda que as primeiras obras tenham surgido na aristocracia do classicismo francês, sua difusão efetivamente aconteceu na Inglaterra, onde havia um mercado consumidor, decorrente da industrialização, do desenvolvimento marítimo e do comércio. Além disso, o aperfeiçoamento da tipografia no século XVIII colaborou para a propagação dos textos literários, assim como coube à escola capacitar os pequeninos para a leitura e promover a circulação desses textos. Nesse sentido, a literatura infantil serviu como elemento intermediador entre a criança e a sociedade consumidora.

As fábulas de La Fontaine, por sua vez, também ajudaram a expandir a produção literária voltada para o leitor mirim, na medida elas foram fonte de inspiração em toda a Europa. Massaud Moisés (1974/2004) ressalta a importância do trabalho do fabulista francês em Portugal:

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 seguinte, citam-se dentre outros, Garrett (*Fábulas e Contos*, 1853), Henrique O’Neill (*Fábulário*, 1885), João de Deus (*Fábulas para a Gente Moça*, 1955), Cabral do Nascimento (*Fábulas*, 1955) (p.184).

Além desses autores, o poeta Bocage também cultivou o gênero, não apenas traduzindo os textos lafontainianos em versos isométricos como ainda escrevendo outros inéditos.

No Brasil, a prática da fábula passa a ser realizada a partir do Romantismo, conforme acrescenta Moisés. A produção brasileira da época, ainda que tímida, contou com a colaboração dos seguintes autores: Anastácio Luís do Bomsucesso, com *Fábulas*, datada de 1860; Coelho Neto, com a obra *Fabulário*, datada de 1907; e Maximiliano Gonçalves, com uma obra também intitulada *Fabulário*, publicada em 1950, etc. Entretanto, o marco da produção fabulística no país é representado por *Fábulas*, de Monteiro Lobato, obra publicada em 1922 como reorganização e ampliação de *Fábulas de Narizinho*, publicada no ano anterior.

A história da literatura infantil brasileira se assemelha à européia, porém sua expansão acontece quase dois séculos depois. Algumas poucas obras voltadas para a criança foram publicadas a partir da implantação da Imprensa Régia em 1808. No entanto, a urbanização decorrente do processo de industrialização no país foi o momento propício para o aparecimento dessa manifestação literária. Surge a massa consumidora dos produtos industrializados e, dentre eles, os culturais.

A escola, por sua vez, exerce um papel fundamental para a consolidação do novo modelo econômico. Lajolo e Zilberman (2006) explicam a relação entre os livros infantis e os didáticos na educação dos pequeninos:

Como é à instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quanto nas habilidades, técnicas e conhecimentos necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil (p.25).

A concepção moderna de escola e de literatura já consolidada na Europa e que chega ao Brasil principalmente por intermédio de Portugal se

reflete em um projeto educativo e ideológico que vê no texto infantil e na escola a combinação imprescindível para a formação de cidadãos.

A temática ufanista dessa literatura também se inspira no modelo europeu. É necessário lembrar, porém, que a literatura infantil brasileira do fim do século XIX e começo do século XX recupera temas já difundidos como símbolo de nacionalidade desde o Romantismo, como por exemplo, a exaltação da natureza e da paisagem. A busca da identidade nacional também se mostra pela obediência à norma culta na produção literária em geral.

Dentro desse contexto, Monteiro Lobato publica obras infantis com o objetivo de levar as crianças ao conhecimento da Tradição (as conquistas da Ciência, os heróis, os mitos, etc), questionando valores que teriam sido tomados como verdade absoluta com o passar do tempo. Além disso, o conteúdo das fábulas recuperadas de Esopo e de La Fontaine é transformado e contado em uma linguagem didática. O estilo coloquial dos textos – sem erudição ou preocupação exagerada com as normas gramaticais vigentes – aproxima o autor-criador do universo infantil. Ao mesmo tempo em que os textos divertem, eles induzem o leitor mirim a uma postura questionadora em detrimento da passividade.

As fábulas lobatianas trazem em sua construção textual a presença de ouvintes que, por meio de diálogos, ajudam a construir os sentidos das narrativas contadas pelo narrador-orador ficcional, Dona Benta. Assim como Pedrinho e Narizinho representam o ponto de vista da criança, o Sabugo e a Boneca de Pano são personagens dotadas de uma inteligência mais aguçada. De acordo com Vargas (1990), o comentário das personagens aproxima as fábulas lobatianas às do *Pañcatantra*. Ao mesmo tempo em que as narrativas de Lobato são breves e diretas como as de La Fontaine, elas se prolongam como as indianas, projetando-se na visão de mundo dos ouvintes ficcionais. Nesse sentido, já em seu processo de criação, o autor brasileiro leva em conta a participação ativa do interlocutor mirim.

Depois de Lobato, a produção de fábulas no Brasil não cessa. Outros autores têm se dedicado ao gênero. Dentre eles, Millôr Fernandes tem seu

lugar de destaque. Millôr escreve na década de 70 a obra *Fábulas fabulosas*, que, em tom humorístico, aborda temas atuais, tais como, capitalismo, ditadura, democracia, etc. Além das novas criações na esfera literária, os textos fabulísticos ganham espaço em outras manifestações estéticas: pintura, desenhos em quadrinhos, desenhos animados, *charges*, propagandas institucionais, etc., o que também tem colaborado para a sobrevivência do gênero.

2. A sintaxe e a semântica discursivas da fábula

Este estudo busca caracterizar a fábula sob uma perspectiva enunciativo-discursiva, ou seja, como um discurso produzido por um enunciador (falante/autor) e dirigido a um co-enunciador (ouvinte/leitor). Para tanto, esta investigação encontrou sustentação no modelo de análise proposto por Alceu Dias de Lima, no artigo “A forma da fábula” (1984), onde o autor defende que o aspecto discursivo da fábula encontra justificativa na própria etimologia do termo “fábula”, derivado de “fala”. Segundo Lima, quando a perspectiva discursiva é deixada de lado, o estudo da fábula é reduzido a uma investigação de “substância de conteúdo”.

A afirmação do autor não é gratuita. Ela responde a estudos de aspecto contedístico que propuseram a compreensão dos textos fabulísticos como produto da junção entre narrativa e moral, ao que Lima se contrapõe, alegando que esses dois elementos são insuficientes para a compreensão da fábula: “O estudo do sentido só será pertinente quando levar em conta a natureza sígnica, ou melhor, semiótica do sentido, devidamente articulado em expressão e conteúdo” (p.61). O autor recupera, então, a concepção de “fala” para propor o estudo do discurso fabulístico a partir de elementos sintáticos e semânticos que lhe são constitutivos.

A sintaxe discursiva da fábula é caracterizada por três componentes: o discurso narrativo, que diz respeito à história propriamente dita; o discurso

moral, que visa à interpretação dos fatos relatados; e o discurso metalingüístico, que explicita o ato de fala, introduz a moral da fábula e é responsável por articular os outros dois tipos.

O discurso metalingüístico, por sua vez, pode vir expresso por diversos expedientes, dentre os quais estão: as frases como “a fábula ensina” e suas variantes, a própria palavra “moral”, ou ainda a mudança de tom, que é de natureza supra-segmental e se opera no ato da enunciação do discurso moral. Esse tipo de discurso instaura tanto o enunciador do texto quanto o momento presente da enunciação e não ler o discurso metalingüístico “é, no mínimo, deixar incompleta a tarefa lingüística de análise do discurso pelo qual o texto da fábula se atualiza” (LIMA, 1984, p.64).

Contudo, a sintaxe discursiva se mostra suficiente para caracterizar a fábula dentro de um conjunto de textos que apresentam esses elementos em comum. Há também outros, de ordem semântica que constituem o discurso fabulístico.

A semântica discursiva da fábula se caracteriza pela instalação de atores humanos, que são responsáveis pela moral do texto, e de atores não-humanos, responsáveis pela narrativa. Os atores não-humanos, ainda que figurativizados por “pessoas”, mantêm seu estatuto não-humano, na medida em que não representam o homem pela sua complexidade e inteireza. Ao contrário, eles o representam por aspectos que lhe são incidentais, congênitos ou adquiridos culturalmente, isto é, por tipos ou caricaturas. Assim, a fábula tem um efeito de sentido de desumanização, de “história de bichos”, que é marcada por indicadores de profissão, títulos ou cargos, adjetivações, defeitos físicos ou morais, nomes que registram hábitos discriminatórios, nomes próprios pitorescos e adjetivos substantivados.

É importante lembrar que, embora os animais predominem como atores não-humanos nos textos fabulísticos, eles não são os únicos a compor este tipo de narrativa. Ao longo da história do gênero, esses atores também são representados por outros seres vivos, dentre eles, plantas, objetos, deuses, heróis, partes de um mesmo corpo ou entidades abstratas.

Quanto aos atores humanos, eles são representados por seres humanos ou figuras deles representadas por meio de provérbios, paródias ou ditos sentenciosos. Eles atualizam o discurso narrativo, contando, a partir da “história de bichos”, a “história de homens” em plano virtual. Lima denominou esse processo de tematização. Nesse sentido, tanto a narrativa quanto a moral trazem os mesmos valores. Segundo o autor, a diferença entre ambas está no tipo de tematização constitutiva de cada discurso: na narrativa, a tematização é concreta, ao passo que na moral a tematização é mais abstrata. Do conjunto dessas tematizações surge a fábula.

O autor encerra seu artigo afirmando que não são pertinentes aos estudos da fábula questões relativas à extensão do texto, à anteposição ou posposição da moral em relação à narrativa, ou ainda a marca explícita ou não do discurso moral. A moral pode vir disseminada no discurso narrativo, o que dá a impressão superficial de sua ausência no texto. O autor aponta que, nesse caso, ela será obtida por recurso à enunciação.

O modelo de análise proposto por Lima abre caminhos para que sejam identificadas as variações do gênero fábula, no que se refere aos aspectos sintáticos e semânticos constitutivos de seu discurso. A partir dessa perspectiva, é possível observar em que medida a adaptação realizada por Monteiro Lobato recupera as versões de “A cigarra e a(s) formiga(s)”, assinadas por Esopo e La Fontaine.

3. Os sentidos da fábula em relações dialógicas

O termo *relações dialógicas* é empregado por Bakhtin no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, que integra a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada pela primeira vez em 1929 e reformulada em 1963. Ali o autor situa seus estudos sobre as obras de Dostoiévski no âmbito discursivo, isto é, da língua “em sua integridade concreta e viva” e não da língua “como objeto específico da lingüística, obtido por meio de uma abstração

absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (p.181).

O autor inicia o capítulo definindo o discurso como objeto de uma nova disciplina proposta por ele, a Metalingüística, cujos domínios não se restringem à Lingüística nem a qualquer outra disciplina específica. De acordo com a perspectiva bakhtiniana, a Lingüística e a Metalingüística estabelecem uma relação de completude, na medida em que esta trabalha com os resultados obtidos pela outra, ou seja, a Lingüística é uma disciplina necessariamente constitutiva da Metalingüística.

Mais adiante, o termo discurso é substituído por *relações dialógicas*, a fim de que a concepção de linguagem seja também situada no âmbito extralingüístico. Dessa perspectiva, a linguagem se constitui tanto por elementos internos quanto por externos, sendo que, se um dos dois pólos for excluído, o aspecto dialógico se desfaz. Ainda no mesmo capítulo, o autor define o conceito de *relações dialógicas*, apontando caminhos teóricos, metodológicos e analíticos para a articulação entre esses elementos constitutivos da linguagem.

De acordo com filósofo russo, as *relações dialógicas* são produto das relações lógicas, isto é, das relações concreto-semânticas possíveis que, personificadas na linguagem, tornam-se enunciados e conseqüentemente ganham sujeitos enunciativos. Esses sujeitos, no ato da enunciação, transmitem seus pensamentos, sentimentos (BAKHTIN, [1979]2003) a partir de determinados lugares sócio-histórico-culturais, de posicionamentos axiológicos que não podem ser contemplados pelo campo dos estudos genuinamente lingüísticos (BAKHTIN, [1929]2005).

Por esse motivo, a aplicação mecânica de metodologias ou categorias específicas no trabalho interpretativo do texto não é pertinente, já que cada texto ou discurso tem seu sentido produzido de acordo com suas especificidades. Nisso se justifica o caráter multidisciplinar da nova disciplina. Da perspectiva da Metalingüística, os estudos do texto devem considerar sua materialidade lingüística, suas esferas de produção, recepção e circulação e a

compreensão do texto quanto a seu gênero discursivo. Só então podem ser estabelecidas as *relações dialógicas* entre os elementos internos e externos que engendram os sentidos.

Assim, fundamentados nessa perspectiva, observamos os *corpora* deste trabalho. A partir das especificidades do gênero fábula e das esferas de produção, recepção e circulação dos textos, buscamos compreender os sentidos instaurados na materialidade verbo-visual das narrativas e, conseqüentemente, identificar o diálogo dos autores-criadores com seu tempo e espaço.

3.1. Os tipos de discursos

Os trabalhos desenvolvidos pelo Círculo mostram que a identificação da tipologia discursiva não está centrada na mera classificação, mas na compreensão dos processos de construção desses discursos.

Os diferentes pontos de vista são compreendidos como resultado de um processo de apreensão de discursos que circulam nos mais variados campos da atividade humana. O processo de apreensão desses discursos, por sua vez, materializa-se em formas lingüísticas disponíveis a determinada comunidade, conforme se pode observar no trecho da obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, mencionado a seguir:

Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? Como o receptor experimenta e enunciação de outrem na sua consciência, que exprime por meio do discurso interior? Como é o discurso ativamente absorvido pela consciência e qual a influência que ele tem sobre a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida? Encontramos justamente nas formas do discurso citado um documento objetivo que esclarece esse problema.[...] O mecanismo desse processo não se situa no individual, mas na sociedade, que escolhe e gramaticaliza – isto é, associa às estruturas gramaticais da língua – apenas os elementos da apreensão ativa, apreciativa, da enunciação de outrem que são socialmente pertinentes e constantes e que, por conseqüência, têm seu fundamento na existência econômica de uma comunidade lingüística dada (BAKHTIN/VOLOCHINOV, [1929]2004, p.146).

Dessa perspectiva, os sentidos do discurso são construídos por determinados ângulos axiológicos, juízos de valores que, de natureza extralingüística e social, são materializados na língua enquanto fenômeno integral concreto expressa na fala do sujeito que enuncia.

As diferentes orientações discursivas constituem tipos de discursos distintos, que segundo Bakhtin ([1929]2005), são três: o discurso concretamente orientado para seu objeto, o discurso orientado para o discurso de um outro, ambos de natureza monovocal, e o discurso duplamente orientado, que, de natureza bivocal, está orientado ao mesmo tempo para seu objeto e para um outro discurso.

O primeiro tipo corresponde à fala do autor, que enuncia, nomeia, comunica, representa o objeto a que se refere diretamente. O segundo refere-se ao discurso concreto das pessoas representadas, isto é, o discurso direto da personagem, elaborado segundo as intenções do autor. Já, no terceiro tipo, o autor empresta o discurso de um outro, imprimindo nele nova orientação semântica segundo seus projetos discursivos. O último tipo pode ser de orientação única, a estilização, ou de orientação variada, como é o caso da paródia e do discurso refletido do outro.

Na mesma obra, entretanto, o filósofo russo enfatiza a inviabilidade de classificar isoladamente as ocorrências dos tipos de discurso, tendo em vista o caráter dinâmico das tipologias e variedades levantadas. Ele afirma ainda que a linguagem em uso, enquanto elemento vivo, torna impossível esgotar essa questão:

A classificação que esquematizamos [...] tem, evidentemente, caráter abstrato. A palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos. Além disso, as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não têm caráter estático mas dinâmico: a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode converter-se em discurso orientado para diversos fins, a dialogação interna pode intensificar-se ou atenuar-se, o tipo passivo pode tornar-se ativo, etc... (p.199)

Dentre as ocorrências levantadas pelo autor, tratamos, a seguir, da estilização como elemento central para a construção discursiva do texto

lobatiano. Partimos do pressuposto, no entanto, de que a estilização não é variedade exclusiva nos *corpus*. Poderá haver outras variedades e tipos discursivos que não serão aqui contemplados.

3.1.1. A estilização

A estilização, conforme já mencionado, é concebida como um das variedades do discurso de terceiro tipo e pode ser compreendida a partir de três aspectos: o duplo sentido da palavra, o discurso de orientação semântica única e a relação entre esta variedade discursiva e estilo.

De natureza bivocal, ela se caracteriza como palavra de duplo sentido, ou seja, está “voltada para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (BAKHTIN, [1929]2005, p.185). Esse processo acontece quando o estilizador toma como empréstimo a palavra do outro, recuperando tons e entonações que lhe são inerentes para, então, conferir-lhe uma nova orientação, segundo seus objetivos. Por isso a palavra do outro se torna passiva em suas mãos.

Na relação entre palavra do “eu” e a palavra do “outro”, o discurso a ser estilizado é sempre de primeiro tipo, um discurso concretamente orientado para seu objeto. Isso significa que o estilizador apreende o discurso do outro no âmbito da palavra enunciada. Além disso, a estilização pressupõe que seu autor enuncie a partir do ponto de vista específico do outro, preservando, em seu discurso, a orientação semântica do discurso por ele objetificado, a fim de que esse ponto de vista se torne convencional:

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. O que ela faz é tornar essas metas convencionais. [...] Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional (Ibid., p.193-194).

No entanto, não se pode falar em imitação, já que o estilizador não se apropria diretamente da palavra do outro. Ele recupera o conjunto de procedimentos estilísticos do discurso objetificado, para atribuir-lhe fins específicos em determinada época e comunidade. Nesse sentido, a estilização pressupõe o estilo: nela os sentidos produzidos pelos recursos fraseológicos constituintes da palavra do outro são resgatados como expressão de um determinado ponto de vista.

Assim, o conceito de estilização se mostra extremamente significativo para esta pesquisa, na medida em que, a partir da compreensão de seu processo, é possível identificar na versão brasileira de “A cigarra e as formigas”, discursos sobre a atividade artística já presentes nas versões da mesma fábula, assinadas por Esopo e La Fontaine.

CAPÍTULO 4

A ATIVIDADE ARTÍSTICA EM “A CIGARRA E AS FORMIGAS”: A VERSÃO LOBATIANA EM ESTILIZAÇÃO

No capítulo anterior, abordamos o conceito de estilização a partir de três aspectos: a palavra de duplo sentido, a orientação semântica única do discurso e a relação desta variedade discursiva com o estilo. Com base nesses aspectos, buscamos identificar, nesta etapa da investigação, o modo como se dá o processo de resgate da palavra do “outro” nos textos lobatianos, o que pressupõe a compreensão dos sentidos produzidos nas versões brasileira, e francesa e grega da “mesma” fábula.

A questão do sentido, implicada na estilização, também permeia outros trabalhos do Círculo. Em *Questões de literatura e estética: teoria do romance* (1975/1998), no capítulo “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”, Bakhtin afirma que os sentidos do objeto estético não são produzidos na construção seccionada de sua forma de composição, material e conteúdo; ao contrário, eles acontecem na relação intrínseca que se estabelece entre esses elementos, o sujeito-criador e o sujeito-contemplador. A esse conjunto de elementos constitutivos do objeto estético o autor chamou de “forma arquitetônica”.

Assim também se estabelecem os sentidos de “A cigarra e a(s) formiga(s)”. Eles estão imbricados na organização dos textos em prosa ou poesia e em elementos de sua sintaxe discursiva (forma composicional), em sua semântica discursiva (conteúdo) e no léxico (material). Além disso, estão

no olhar apreciativo do autor-criador (o autor de cada versão) e do autor-contemplador (o leitor, o pesquisador, o crítico, etc) no ato de contemplação de seu objeto estético. É preciso lembrar ainda que esses elementos são interdependentes e inseparáveis na produção de sentido e que a divisão aqui apresentada é meramente didática.

1. A sintaxe e a semântica discursivas

A fábula “A cigarra e as formigas” assinada por Monteiro Lobato, enquanto “*ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa*” (DEZOTTI, 2003, p.22), recupera a estrutura canônica do gênero, com algumas peculiaridades que conferem à fábula brasileira uma nova orientação de sentido de acordo com os projetos discursivos do autor. Essa versão é engendrada por três discursos: o discurso narrativo, que corresponde à história; o discurso moral, que comenta a narrativa para extrair dela um sentido; e o metalingüístico, que, articulando os outros dois, informa o ato de fala. Articulados a esses três tipos, instauram-se os atores humanos e os não-humanos a fim de dar sentido à narrativa (LIMA, 1984).

É possível observar como se constroem lingüisticamente a sintaxe e a semântica discursivas dos textos de Lobato pelos tempos e pessoas verbais. Quanto aos tempos, o discurso narrativo apresenta um predomínio de verbos (ou locuções verbais) nos pretéritos imperfeito e perfeito do indicativo nas três edições adotadas (T1, T2, T3):

T1/T2	T3
Houve ¹² uma jovem cigarra, de côres rebrilhantes, que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro.	Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro.
Só parava quando cansadinha; e era então seu divertimento observar as formigas operosas, na eterna faina de abastecer as tulhas de Formigopolis.	Só parava quando cansadinha; e seu divertimento então era observar as formigas na eterna faina de abastecer as tulhas.

¹² Grifos nossos

Mas o bom tempo, afinal, passou , e vieram as chuvas finas de Setembro.	Mas o bom tempo afinal passou e vieram as chuvas.
Os animaes todos, arrepiados, passavam o dia cochilando nas tócas, á espera de que cessasse o horrivel chuveiro.[...]	Os animais todos, arrepiados, passavam o dia cochilando nas tocas.[...]
Já houve , entretanto, uma formiga má que não soube compreender a cigarra e friamente a repelliu de sua porta.	Já houve , entretanto, uma formiga má que não soube compreender a cigarra e com dureza a repeliu de sua porta.
Foi isso na Europa, em pleno inverno, quando a neve recobria o mundo com o seu cruel manto de gelo.	Foi isso na Europa, em pleno inverno, quando a neve recobria o mundo com o seu cruel manto de gelo.
A cigarra, como de costume, cantara sem parar o estio inteiro, e o inverno viera pilhal-a desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.[...]	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.[...]

Vejamos as ocorrências desses verbos (ou locuções verbais) entre outros que ancoram o discurso narrativo:

número de ocorrências		tempos e modos verbais e formas nominais
T1/T2	T3	
7	5	presente do indicativo
22	19	pretérito imperfeito do indicativo
28	26	pretérito perfeito do indicativo
2	1	pretérito mais que perfeito do indicativo
1	2	futuro do presente do indicativo
3	2	futuro do pretérito do indicativo
5	4	pretérito imperfeito do subjuntivo
4	4	imperativo
11	9	infinitivo
4	4	gerúndio
2	2	particípio

Os verbos no pretérito perfeito do indicativo expressam não apenas uma relação de anterioridade entre o acontecimento relatado e o momento da enunciação (FIORIN, 2005) como também marcam um ponto terminal da ação em referência a este momento (COSTA, 2002). Junto com esses verbos, estão aqueles que situam a narrativa em um tempo passado caracterizado pela continuidade de acontecimentos, mas acabado em relação ao momento da enunciação, o imperfeito do indicativo. Há ainda as formais nominais e os outros tempos e modos verbais que integram, em sua maioria, o diálogo entre as personagens e as orações modalizadoras no fio da narrativa.

O aspecto temporal se mostra de fundamental importância nas narrativas orais, conforme aponta Irene Machado (1994):

Um dos ingredientes que mais identificam o conto popular é [...] o aspecto temporal que se pode reconhecer não tão antiga frase “Era uma vez”. Esta frase indica que a história aconteceu no passado, mas não situa o momento preciso deste passado. Pelo contrário, através desta frase é impossível saber quando tudo realmente aconteceu e quanto tempo demorou a ação. Para a narrativa popular não importa a precisão dos acontecimentos, mais sim os conflitos, seus desdobramentos e as soluções encontradas (p.33).

A imprecisão temporal funcionava como um recurso de atualização do discurso fabulístico. Sem poder precisar o momento dos acontecimentos, o ouvinte recuperava a narrativa, buscando construir novos sentidos entre os conflitos e a esfera discursiva que os motivou. Na fábula esópica, o discurso narrativo também se constitui por verbos no pretérito, em especial, os que se correspondem à fala do narrador:

Trad3

No inverno, as formigas **estavam fazendo secar** o grão molhado, quando uma cigarra, faminta, lhes **pediu** algo para comer. As formigas lhe **disseram**: “Por que, no verão, não **reservaste** também teu alimento?”. A cigarra **respondeu**: “Não **tinha** tempo, pois **cantava** melodiosamente”. E as formigas, rindo, **disseram**: “Pois bem, se **cantavas** no verão, dança agora no inverno”.

Trad4

Era inverno, e as formigas **secavam** o trigo molhado. Uma cigarra com fome **pediu**-lhes um pouco de comida. Então as formigas lhe **disseram**: “Por que, durante o verão, não **ajuntaste** provisões também tu?” Ao que a cigarra **respondeu**: “Não **tive** tempo, pois **cantava** melodiosamente.” E as formigas, rindo, **replicaram**: “Pois se no verão **flauteavas**, no inverno dança!”

Trad5

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

Em Trad4 e Trad5, o verbo introdutor da narrativa aparece no imperfeito do indicativo “**Era** inverno”. Em Trad3, ele é suprimido e o início da narrativa se dá por um termo circunstancial indicativo de tempo: “**No** inverno, as formigas estavam fazendo secar o grão”. Entretanto, a locução verbal do início da narrativa marca a construção imperfectiva da fábula: “estavam fazendo secar”.

Na versão de Lobato, o “era uma vez” do texto clássico é situado em um passado caracterizado por um ponto terminal:

T1/T2

Houve uma jovem cigarra, de côres rebrilhantes, que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro [...]

Já **houve**, entretanto, uma formiga má que não soube compreender a cigarra friamente a repeliu de sua porta [...].

T3

Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro.

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

O verbo “haver”, que marca o início das narrativas “A formiga boa” e “A formiga má”, sugere fato acabado e, nesse sentido, está situado em um passado ainda mais distante do “era uma vez”. O uso do perfeito denota que o fato relatado não tem mais reflexo sobre o momento presente da enunciação.

No discurso do “era uma vez” é que se instauram os atores não-humanos. Nas diferentes versões de “A cigarra e a(s) formiga(s)”, o conteúdo dos textos fabulísticos tematiza as ações praticadas pela cigarra e pela formiga que, por sua vez, representam estereótipos e caricaturas humanas. Assim, a primeira representaria a imprevidência e a segunda, o trabalho e a crueldade.

Os atores não-humanos instauram-se também no conteúdo das ilustrações da versão lobatiana e da versão esópica, esta última traduzida por Neide Smolka (Trad3):

Ilustr1



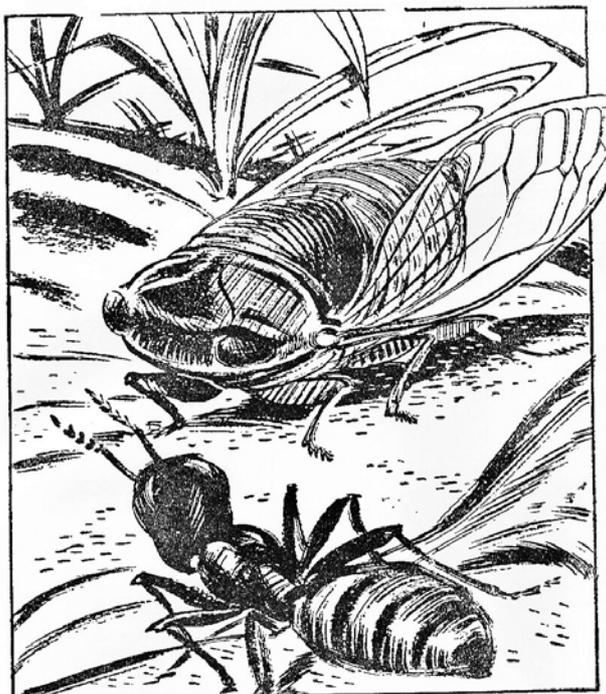
Ilustr2



Ilustr3



Ilustr4



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

Ilustr.7



Os desenhos realizados por Voltolino (Ilustr1, Ilustr2, Ilustr3), André Le Blanc (Ilustr4) e por Cláudia Scatamacchia (Ilustr7) resgatam o discurso narrativo das versões mencionadas e, conseqüentemente, a historicidade do gênero. Diferentemente dos outros dois tipos de discurso, é essencial que o discurso narrativo esteja explicitado no texto. Caso contrário, a fábula se desfaz. O discurso moral, por sua vez, pode ser recuperado pela memória discursiva do leitor. Nas ilustrações do Voltolino, a relação entre o discurso narrativo e o moral fica mais explicitada pela ausência de limites, de enquadramento nos desenhos, o que produz um efeito de sentido de continuidade para a “história de homens”.

Se o pretérito é o tempo em que se instauram atores não-humanos, os atores humanos se situam no tempo da enunciação, representado pelo presente do indicativo, conforme se pode observar na versão de Lobato:

T1/T2/T3

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

De igual modo, a fábula esópica traz os discursos metalingüístico e moral ancorados em verbos no presente:

Trad3

A fábula **mostra** que não se **deve negligenciar** em nenhum trabalho, para evitar tristezas e perigos.

Trad4

Esta fábula **mostra** que, em todo e qualquer assunto, ninguém **deve ser** negligente, a fim de não sofrer desgostos e nem correr perigos.

Trad5

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

O presente do indicativo, nesse caso, é de sentido omnitemporal ou gnômico, uma vez que ele torna a referência e o momento do acontecimento ilimitados. De acordo com Fiorin (2005), o presente omnitemporal “é o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios)” (p.150-151). Ele permite que os atores humanos se instaurem para atualizar o discurso fabulístico.

Articulado ao discurso moral, está o discurso metalingüístico, que pode ser marcado de várias formas: pela fórmula “a fábula mostra que” e suas variantes, pela própria palavra “moral” que segue a narrativa; bem como pela entonação expressa no ato da enunciação (LIMA, 1984). Assim, o segundo parágrafo do texto grego é estruturado da seguinte forma:

	discurso metalingüístico	discurso moral
Trad3	<i>A fábula mostra que</i>	<i>não se deve negligenciar em nenhum trabalho, para evitar tristezas e perigos.</i>
Trad4	Esta fábula mostra que,	em todo e qualquer assunto, ninguém deve ser negligente, a fim de não sofrer desgostos e nem correr perigos.
Trad5	A fábula mostra que	as pessoas não devem descuidar de nenhum afazer, para não se afligirem nem correrem riscos.

Na versão brasileira, o discurso metalingüístico vem indicado por itálico no segmento gráfico do discurso moral (DAHLET, 2006).

A articulação entre esses dois discursos pode aparecer antes da narrativa (promítio) ou depois dela (epimítio), conforme designação dada pelos antigos (DEZOTTI, 2003). Nas versões de “A cigarra e as formigas” assinadas por Lobato e Esopo, o discurso metalingüístico e moral compõem o epimítio da narrativa, do *mythos*.

Se o discurso moral está explicitado na moral do texto de Esopo e Lobato, em La Fontaine, ele está diluído em toda a narrativa. Nessa versão, a “história de homens” emerge da “história de bichos”, já que o discurso narrativo, principalmente quando corresponde à fala do narrador, está ancorado em verbos no pretérito, com a interferência de outros no presente do indicativo, como se pode observar a seguir:

Trad1

A CIGARRA E A FORMIGA

A cigarra, sem pensar
em guardar,
a **cantar passou** o verão.
Eis que **chega** o inverno e, então,
sem provisão na despensa,
como saída, ela **pensa**
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, emprestado,
algum grão, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.
— “Antes de agosto chegar,
pode estar certa a Senhora:
pago com juro, sem mora.”
Obsequiosa, certamente,
a formiga não seria.
— “Que **fizeste** até outro dia?”
perguntou à imprevidente.
— “Eu **cantava**, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza.”
— “Tu **cantavas**? Que beleza!
Muito bem: pois **dança**, agora...”

Trad2

A Cigarra e a Formiga

A Cigarra, tendo cantado
O Verão inteiro,
Viu-se privada de tudo
Quando o inverno **chegou**:
Nem um único pedacinho
De mosca ou de minhoca.
Foi chorar faminta
Em casa da Formiga sua vizinha,
Pedindo-lhe que lhe emprestasse
Algum grão para sobreviver
Até a primavera.
Eu lhe pagarei, disse ela,
Antes da colheita, palavra de animal,
Juro e capital.
A Formiga não é generosa;
Este é seu menor defeito.
— Que **fazia** você no tempo quente?
Perguntou ela à necessitada.
— Noite e dia, para todo o mundo,
Eu **cantava**, não leve a mal.
— Você **cantava**? **Fico** contente com isso.
Pois bem! **Dance** agora.

Em Trad2, a narrativa contada no pretérito perfeito se assemelha ao tempo histórico do francês¹³, que é representado principalmente pelo *passé*

³ Cf. p. 21

simple ou aoristo. Na língua francesa e em outras línguas românicas, esse tempo se caracteriza por uma peculiaridade que o distingue do pretérito perfeito do português. O verbo no *passé simple* aponta um posicionamento externo do narrador diante dos fatos, como se os acontecimentos fossem relatados por si só, sem qualquer interferência de quem narra (BENVENISTE, 1966/2005).

No entanto, a fábula francesa apresenta uma alternância entre o tempo da história e o tempo do discurso, representado pelo presente omnitemporal do verbo “ser”. Esse último aparece em “A formiga não é generosa; / Este é seu menor defeito” (“La formi n’est pas prêteuse; / C’est là son moindre défaut:”), quando o narrador intervém nos relatos para julgá-los. Desse modo, a moral fica implícita e pode ser inferida pelo ouvinte, conforme explica o fabulista francês no prefácio de sua obra (1989/2002):

Quando me acontece de não mencioná-la [a moral], só o faço nos casos em que ela não pode ser dita com graça, ou onde com facilidade pode o próprio leitor supri-la. Só se aprecia em França aquilo que causa agrado, está é a regra máxima, e por assim dizer a única. Por isto não julguei que fosse um crime passar por cima dos costumes antigos, já que poderia pô-los em uso sem fazê-lo de maneira errada (p.39-40).

A justificativa de La Fontaine tem como pano de fundo a esfera de recepção de seus textos. Assim como o resgate da tradição clássica corresponde aos ideais franceses do século XVII, a forma de que se vale o autor para estruturar a narrativa também. Os versos isométricos (heptassílabos) de “A cigarra e a formiga”, presentes em Trad1 (e no original em francês), buscam atender aos ideais de arte literária vigentes. No entanto, não se pode falar em assujeitamento do fabulista diante da comunidade francesa, já que La Fontaine fez de sua fábula um instrumento de crítica social ao mesmo tempo em que rompeu com a concepção literária francesa, introduzindo um verso de metrificacão diferenciada (trissílabo) na narrativa.

O discurso moral, que não está explicitado pelo fabulista, é recriado nas ilustrações de Gustave Doré:

Ilustr5



Ilustr6

*A cigarra e a formiga*

Nessas ilustrações, instauram-se atores humanos e, a partir deles, o discurso moral. A relação entre os atores humanos e os não-humanos vem marcada na composição verbo-visual do segundo desenho, que traz uma legenda em referência à narrativa de “A cigarra e a formiga”. De outro modo, a

articulação entre o discurso narrativo e o discurso moral estaria prejudicada, o que implicaria a ausência de fábula.

No que se refere às pessoas do discurso de “A cigarra e a(s) formiga(s)”, elas instauram um narrador-observador, na medida em que os verbos se apresentam na forma de terceira pessoa, conforme se pode observar na versão lobatiana:

Número de ocorrências		pessoas do discurso
T1/T2	T3	
4	4	1ª pessoa do singular
-	-	2ª pessoa do singular
64	54	3ª pessoa do singular
3	3	1ª pessoa do plural
-	-	2ª pessoa do plural
6	4	3ª pessoa do plural

O mesmo acontece nos textos de La Fontaine e Esopo. Entre as formas de terceira pessoa, há algumas ocorrências de verbos na primeira e segunda pessoa, que são empregados principalmente na reprodução da fala das personagens.

A opção pela narrativa em terceira pessoa cria um efeito de sentido de credibilidade aos fatos relatados, já que o narrador coloca as personagens em ação, mas não vivencia esses fatos, como lembra Brait (2004):

A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz [...]. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar credibilidade do leitor: “Era uma vez uma moça bonita, que se chamava...”[...] (p.55).

Por esse motivo, a forma de terceira pessoa era usada nas epopéias clássicas e nos contos de fadas, já que sugeria um posicionamento objetivo de quem relatava. Além disso, o narrador da literatura oral se caracterizava por seu anonimato. As histórias contadas eram originárias do conjunto da vivência pessoal do narrador, dos relatos que ele ouvia e do modo como os ouvintes recebiam (MACHADO, 1995).

Além de recuperar as pessoas e os tempos verbais da tradição clássica, Lobato resgata ainda o gênero na opção pelo texto em prosa, que é próprio da fala do cotidiano, e pela inserção das personagens “ouvintes” do *Sítio do Picapau Amarelo*. Dona Benta é a avó narradora/oradora e Narizinho, Pedrinho, Emília e Visconde atuam como ouvintes-argumentadores dos fatos relatados. O diálogo entre essas personagens foi inserido em edições publicadas durante o processo de revisão das fábulas.

De acordo com Vargas (1990), a estrutura de fábulas “em encaixe” é encontrada também nas fábulas sânscritas do *Pañcatantra*. Essas fábulas tinham narrativas mais longas que as de Lobato e eram encaixadas umas às outras, ora como forma de exemplificação ora como continuidade do fio narrativo. Em Lobato, o diálogo “em encaixe” entre as personagens do *Sítio* coloca em tensão um elemento discursivo intrínseco do gênero: a moral. Em “A cigarra e as formigas” (T3), a intervenção de Narizinho na narrativa é apontada pela forma “Esta fábula [está errada]”, que, segundo Dezotti (1989), é própria do discurso metalingüístico e recorrente nas fábulas esópicas.

Na versão brasileira, tanto o narrador quanto as personagens do *Sítio* são responsáveis pela “história de homens”. A atualização do discurso fabulístico é realizada não apenas por atores humanos, mas também pelos não-humanos. Narizinho põe em dúvida a credibilidade da fábula, confrontando o discurso moral com o discurso da História Natural, este marcado pela voz do pesquisador, poeta e dramaturgo belga de língua francesa Maurice Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck¹⁴ (1862-1949), cujo trabalho se fundamentou em

¹⁴ Informação disponível em:

<<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/Enciclopedia/1104.htm> >. Busca pelas palavras-chave “Maurice Maeterlinck”. Acesso em 6 de out 2006.

pesquisas desenvolvidas no âmbito da Mirmecologia. Maeterlinck defendia o caráter altruísta da formiga na medida em que explicitava sua vida em sociedade. A obra a que a neta de Dona Benta se refere é intitulada *A vida das formigas* (1907) e, nela o autor estabeleceu um diálogo aberto com a versão de Esopo e de La Fontaine:

Desde a fábula de Esopo, cujas origens se perdem na pré-história, até La Fontaine, a formiga foi o inseto mais caluniado. Oposta à cigarra, a qual, não se sabe por que, se adornava com todas as virtudes fáceis e decorativas, converteu-se no símbolo desagradável da parcimônia desconfiada, da mesquinhez afanosa, do latrocínio maligno, limitado e malcheiroso. [...] Para reabilitá-las e fazer-lhes justiça foram precisos os trabalhos de nossos insígnis mirmecólogos, o primeiro dos quais, cronologicamente [...] foi João Pedro Huber. Hoje está dada a prova: as formigas são, indiscutivelmente, os seres mais nobres, mais sentimentais, caritativos, abnegados, altruístas que há no mundo (p.23).

Emília, por sua vez, boneca de pano, resgata a credibilidade do gênero, atribuindo qualquer distorção de compreensão do texto fabulístico à limitação humana: “– Isso não, protestou Emília. Não há animalzinho, bicho, formiga ou pulga, que não fale. Nós é que não entendemos as lingüinhas deles” (T3). O resgate da fábula tem seu sentido construído na boneca antropomorfizada. Desse modo, a capacidade de fala da Boneca de Pano é extensiva aos animais.

2. A “mesma” narrativa sob dois olhares

Na fábula “A cigarra e as formigas” de Lobato, há também um retorno aos textos de Esopo e de La Fontaine no que diz respeito ao posicionamento axiológico do narrador, já que a divisão expressa da versão brasileira em “A formiga boa” e “A formiga má” (T2/T3) torna didática uma dupla orientação discursiva do narrador das versões grega e francesa.

Nas três versões aqui contempladas, o narrador conta a “mesma” história a partir de perspectivas distintas: uma a partir da formiga (“A formiga boa”), outra a partir da cigarra (“A formiga má”). Em Esopo e La Fontaine, no entanto, essa divisão é implícita.

Obedecendo à ordem estabelecida por Lobato, iniciamos nossa análise pela narrativa contada sob a perspectiva da formiga para, em seguida, analisar os fatos relatados sob a perspectiva da cigarra. O posicionamento discursivo do narrador, por sua vez, será trabalhado a partir das duas perspectivas contempladas.

Os olhares distintos sobre a “mesma” fábula estão voltados para uma questão: a atividade desenvolvida pela artista em contraste com a atividade que a formiga desenvolve. Por essa razão, a análise do texto verbal contempla as designações das atividades desempenhadas pelas personagens, representadas por substantivos, verbos e advérbios modificadores (de modo e de intensidade), bem como as designações avaliativas das personagens por suas atividades ou que delas sejam decorrentes, marcadas por adjetivos qualificativos.

Do mesmo modo, a análise das ilustrações contempla os elementos psicofisiológicos da sintaxe visual, concernentes à percepção de valor: tensão, nivelamento e aguçamento, ângulos superior e inferior, direito e esquerdo, agrupamento e direção. Finalmente, o posicionamento discursivo do narrador será observado na arquitetura dos textos, considerada a partir de uma perspectiva enunciativo-discursiva.

2.1. “A formiga boa”: a perspectiva da operária

Iniciamos a análise de “A formiga boa”, observando os verbos (ou locuções verbais) que representam atividades desempenhadas pelas

personagens ou ainda as ações relacionadas ao desempenho destas atividades. Vejamos os excertos que contêm esses verbos:

T1/T2

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

Mas o bom tempo, afinal, passou, e vieram as chuvas finas de Setembro.

[...]

Surge uma formiga friorenta, embrulhada em fichú de paina.

– Que quer você? – pergunta ella, examinando a triste mendiga, suja de lama e a tossir, a tossir...

–Venho em busca de agasalho. A garôa não cessa e eu...

A formiga olhou-a d'alto a baixo, franziu a testa e disse:

– E que **fazia** você durante o bom tempo que não **construia** a sua casa?

A pobre cigarra, treme-tremendo, respondeu depois dum acesso de tosse:

– Eu **cantava**, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se. Era você, então, quem **cantava** nessa arvore secca, enquanto nós **labutavamos** para **abastecer** as tulhas?

– Isso mesmo, era eu...

– Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos **proporcionou**. Aquelle chiado nos **divertia** e nos **aliviava** o trabalho.

[...]

A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol quente e ceu azul. E durante toda a temporada chuvosa **encheu** o formigueiro de alegria com a vibração de suas musicas chiantes.

T3

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.

[...]

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 de um acesso de tosse:

– Eu **cantava**, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se. Era você 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 **aliviava** nosso trabalho.

[...]

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

Em relação semântica com a cigarra estão os seguintes verbos: chiar, parar, fazer, construir, cantar (2 vezes), proporcionar, divertir (em T1 e T2), aliviar e encher (em T1 e T2). Já os verbos relacionados à formiga são: abastecer (2 vezes em T1/T2 e 1 vez em T3), labutar e encher (em T3). As ocorrências desses verbos colocam as duas personagens em ação.

O verbo “chiar”, na locução verbal “tinha por costume chiar” (T1/T2)/ “tinha o costume de chiar” (T3), vem acompanhado por verbo-suporte no imperfeito do indicado e sintagma nominal (NEVES, 2000), o que sugere o aspecto habitual da ação. Essa estrutura é seguida pelo verbo nocional “parava”, que tem valor semântico de inação, caracterizando, assim, a atividade da cigarra por interrupções. Nos momentos de descanso, a artista se ocupa em observar as formigas. O caráter habitual da ação e a veracidade dos fatos narrados pela personagem são marcados pela locução verbal “era observar”, com verbo auxiliar no imperfeito do indicativo e verbo principal factivo.

A operária, por sua vez, é apresentada ao leitor no sintagma que complementa o verbo “observar”. A ação de “abastecer as tulhas” aparece nominalizada como complemento de “na eterna faina”. Assim, ambas são apresentadas em ação: uma pela categoria dos verbos e a outra pela categoria dos nomes. A concomitância das ações das personagens pode ser ainda observada em:

T1/T2

Era você, então, quem **cantava** nessa árvore secca, enquanto nós **labutávamos** para **abastecer** as tulhas?

T3

Era você quem **cantava** nessa árvore enquanto nós **labutávamos** para **encher** as tulhas?

Os verbos “cantava” e “labutávamos” situam-se em campos semânticos opostos. Enquanto o primeiro aponta o caráter prazeroso da atividade da artista, o segundo denuncia a penosidade do trabalho das operárias. No entanto, as essas atividades não podem ser consideradas de modo dissociado. O canto da cigarra é dotado de uma função utilitária, na medida em que ele interfere no trabalho das formigas:

T1/T2

Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos **proporcionou**. Aquelle chiado nos **divertia** e nos **alliviava** o trabalho.

T3

Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos **proporcionou**. Aquele chiado **aliviava** nosso trabalho.

A designação das atividades das personagens é também marcada pela categoria dos nomes:

elementos de análise	Personagens	T1/T2	T3
Termos de valor substantivo relacionados à noção de atividade	Cigarra	cantoria, chiado, cantora (2 vezes), horas, alegria, vibração, musicas	cantoria, chiado, cantora (2 vezes), horas
	Formiga(s)	faina, tulhas (2 vezes), trabalho	faina, tulhas (2 vezes), trabalho
Termos de valor adjetivo qualificativo	Cigarra	boas [horas], gentil [cantora], alegre [cantora], chiantes	boas [horas], gentil [cantora], alegre [cantora]
	Formiga(s)	boa, operosas	boa
Termos de valor adverbial modificador	Cigarra	tão [gentil cantora]	tão [gentil cantora]
	Formiga(s)	–	–

Se os verbos pertencem a campos semânticos opostos, o mesmo acontece com os nomes. Pelas categorias nominais, é possível observar que as formigas reconhecem a importância da cigarra no desenvolvimento do trabalho coletivo. Há, por isso, uma mudança no percurso narrativo que contraria a memória discursiva do ouvinte conhecedor do texto clássico: a narrativa tem um final feliz e a moral desaparece.

O desfecho de “A formiga boa” é já anunciado desde o título. O adjetivo eufórico “boa” (T2/T3) aponta para uma possibilidade designativa do substantivo “formiga”, “orientando delimitativamente a referência a uma *parte* ou a um *aspecto*” da personagem (BECHARA, 2004). Nesse sentido, a boa índole da operária é construída a partir do olhar dela para a artista.

A operária não desconhece nem ignora o estado de necessidade da outra, conforme se observa em “[a formiga] examinando” e “[a formiga] ollhou[-a]”. Em T1/T2, o narrador registra o estranhamento da primeira em relação à última pelo verbo que descreve a expressão facial da formiga:

A formiga olhou-a d’alto a baixo, **franziu** a testa e disse:
– E que fazia você durante o bom tempo que não construía sua casa?

Nessa indagação, o verbo “construir” se mostra fundamental para a compreensão do estado em que se encontra a artista:

T1/T2

– E que fazia você durante o bom tempo que não **construia** sua casa?

T3

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

O estado de penúria da cigarra não parece estar vinculado ao ato de “cantar”. A indagação da operária sugere que ele está relacionado ao fato de a personagem não “construir” sua casa, de não buscar meios de garantir sua sobrevivência. O advérbio de negação “não”, somado ao uso da conjunção causal “que” (=“já que”) explicita a atitude negligente da cantora, que é ratificada pelos termos de valor adjetivo e adverbial em referência à personagem:

T1/T2	T3
pobre [cigarra] (2 ocorrências) sem abrigo em seu galinho secco mettida em grandes apuros manquitolando com uma asa a arrastar triste [mendiga] suja de lama a tossir, a tossir treme-tremendo [respondeu] depois de um acesso de tosse	pobre [cigarra] (2 ocorrências) sem abrigo em seu galinho seco metida em grandes apuros manquitolando com uma asa a arrastar triste [mendiga] suja de lama a tossir toda tremendo [respondeu] depois de um acesso de tosse

Se, em “A formiga boa”, a cigarra é reconhecida por sua atividade apesar de sua displicência, na versão francesa, ela é apresentada a partir de um olhar depreciativo. Isso se mostra nos termos de valor adverbial que circunstanciam a atividade praticada pela artista, e nos termos de valor adjetivo, que qualificam a personagem quanto às suas atribuições:

Trad1

A CIGARRA E A FORMIGA

A cigarra, **sem pensar em guardar,**

Trad2

A Cigarra e a Formiga

A Cigarra, **tendo cantado**
O Verão inteiro,

a cantar passou o verão.
 Eis que chega o inverno e, então,
sem provisão na despensa,
 como saída, ela pensa
 em recorrer a uma amiga:
 sua vizinha, a formiga,
 pedindo a ela, emprestado,
 algum grão, qualquer bocado,
 até o bom tempo voltar.
 — “Antes de agosto chegar,
 pode estar certa a Senhora:
 pago com juros, sem mora.”
 Obsequiosa, certamente,
 a formiga não seria.
 — “Que **fizeste** até outro dia?”
 perguntou à **imprevidente**.
 — “Eu **cantava**, sim, Senhora,
 noite e dia, sem tristeza.”
 — “Tu **cantavas**? Que beleza!
 Muito bem: pois dança, agora...”

Viu-se **privada** de tudo
 Quando o inverno chegou:
 Nem um único pedacinho
 De mosca ou de minhoca.
 Foi chorar **faminta**
 Em casa da Formiga sua vizinha,
 Pedindo-lhe que lhe emprestasse
 Algum grão para sobreviver
 Até a primavera.
 Eu lhe pagarei, disse ela,
 Antes da colheita, palavra de animal,
 Juro e capital.
 A Formiga não é generosa;
 Este é seu menor defeito.
 — Que **fazia** você no tempo quente?
 Perguntou ela à **necessitada**.
 — Noite e dia, para todo o mundo,
 Eu **cantava**, não leve a mal.
 — Você **cantava**? Fico contente com isso.
 Pois bem! Dance agora.

Em Trad1, a ação habitual de “cantar” aparece juntamente com palavras e expressões que sugerem ausência. A preposição “sem”, que compõe os termos de valor adverbial “sem pensar em guardar” e “sem provisão na despensa”, descreve a cigarra por aquilo que lhe falta. Do mesmo modo, o adjetivo substantivado “imprevidente”, composto pelo prefixo *im*, com sentido de contrariedade, de negação, mostra o valor depreciativo que é conferido à personagem pelo narrador. Nesse sentido, a palavra “imprevidente” que, em princípio, designaria um dos aspectos da artista, passa a designá-la como um todo, denominando-a.

A indagação da operária seguida do olhar valorativo do narrador também aparece em Trad2: “—Que **fazia** você no tempo quente? / Perguntou ela à **necessitada**.” Mas, diferentemente de Trad1, essa tradução aponta o estado de necessidade da artista em detrimento da exploração do caráter desacautelado da personagem. O narrador qualifica a cigarra como alguém que se encontra “privada de tudo”, “faminta” e “necessitada”.

Essa indagação é recuperada por La Fontaine da fábula grega. Em Esopo, a formiga quer saber a razão do descuidado da cigarra no que se refere à busca de suprimento alimentar:

Trad3

As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, não **reservaste** também teu alimento?”

Trad4

Então as formigas lhe disseram: “Por que, durante o verão, não **ajuntaste** provisões também tu?”

Trad5

As formigas, então, lhe disseram: Por que é que, no verão, você também não **recolheu** alimento?”

O uso do pronome interrogativo “que”, antecedido da preposição “por,” indica não apenas a inação da artista na busca de seu suprimento alimentar como também a existência de uma explicação para sua displicência. Além disso, o advérbio de negação “não” permite inferir que a cigarra poderia ter realizado a ação de “ajuntar” / “reservar” / “recolher”, em atitude semelhante à da operária.

A idéia de comparação vem marcada pelo advérbio de inclusão “também” (NEVES, 2000) e pelas pessoas do discurso. Na indagação à artista (aquela a quem se fala), a operária (aquela que fala) também se instaura no enunciado, conforme aponta Benveniste (1966/2005):

Eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o “eu”: dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, “tu” é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do “eu”; e, ao mesmo tempo, *eu* enuncia algo como predicado de “tu” (p.250).

Nesse sentido, a operária fala sobre a outra, mas fala também sobre si própria, o que permite inferir que a ação de “construir” também lhe dizia respeito. Ao narrador, por sua vez, coube a escolha lexical para a representação da fala da formiga, o que aponta seu posicionamento axiológico a favor dela. Esse posicionamento é marcado já no início da narrativa esópica:

Trad3

No inverno, as formigas **estavam fazendo secar** o grão molhado, quando uma cigarra, **faminta**, lhes **pediu** algo para comer.

Trad4

Era inverno, e as formigas **secavam** o trigo molhado. Uma cigarra **com fome** **pediu**-lhes um pouco de comida.

Trad5

Era inverno e as formigas **estavam arejando** o trigo molhado, quando uma cigarra **faminta pôs-se a pedir**-lhes alimento.

Enquanto a formiga é apresentada como agente de uma ação habitual, a apresentação da artista se dá por um verbo de elocução “pedir” (NEVES, 2000), que denota o estado de necessidade da personagem: “solicitar que conceda, rogar, fazer pedidos” (HOUAISS, 2007, p.2164). A condição de escassez enfrentada pela cigarra é explicitada pelos termos de valor adjetivo atribuídos à personagem: “com fome” (Trad4) / “faminta” (Trad3/Trad5).

No conjunto das versões da “mesma” fábula, a cigarra “faminta” de Esopo está “sem provisão na despensa” no texto de La Fontaine e “sem abrigo em seu galinho seco, e metida em grandes apuros” em Lobato. Os diferentes modos de apontar o posicionamento axiológico do narrador podem ser observados no quadro a seguir:

O quadro comparativo permite visualizar os enunciados recorrentes nas três versões. Se na versão lobatiana, por exemplo, tanto a cigarra quanto a formigas são apresentadas em ação, o mesmo não se pode afirmar em relação às fábulas esópicas e lafontainianas. Pelos diferentes expedientes lingüístico-discursivos, os narradores marcam seu posicionamento a favor das operárias.

Do mesmo modo, essa perspectiva se instaura a partir de elementos compositivos da sintaxe visual. Os sentidos são construídos na relação que se estabelece entre as marcas visuais, o autor-criador e o autor-contemplador. Por isso, a sintaxe visual decorre, em grande parte, da investigação do processo de percepção humana.

Quanto às ilustrações da fábula “A cigarra e a(s) formiga(s)”, o olhar apreciativo dos desenhistas pode ser observado na composição da área axial da ilustração. Conforme aponta Dondis (1973/1997), a “área axial de qualquer campo é sempre aquilo para o que olhamos em primeiro lugar; é onde esperamos ver alguma coisa” (p.37). Segundo a autora, a necessidade física e psicológica que o homem tem de se manter ereto em qualquer circunstância faz com que o equilíbrio seja sua mais significativa referência visual.

Na composição visual, o equilíbrio acontece a partir de um eixo *vertical* que tem como referente um eixo *horizontal*. Esse constructo horizontal-vertical denomina-se *eixo de sentido*. No entanto, a percepção de equilíbrio não está representada unicamente nesse eixo, mas no conjunto da sintaxe visual. Nos fatores compositivos de peso, tamanho e posição, bem como na relação entre tensão, nivelamento e aguçamento, campos inferior-superior e direito-esquerdo, agrupamento, direção, além de outros elementos, é possível também obter o efeito de sentido de equilíbrio.

Dondis (1973/1997) lembra ainda que o olho privilegia o campo inferior da imagem na busca de estabelecer o equilíbrio pela referência horizontal. Isso significa “que há um padrão primário de varredura do campo que reage aos referentes verticais-horizontais” (p.39). Se a área inferior de um desenho sugere nivelamento, o mínimo de tensão visual, o mesmo não se pode afirmar em relação à área superior. Nessa área a tensão é intensificada e,

conseqüentemente, os elementos ali dispostos criam um efeito de sentido de aguçamento, na medida em que têm a capacidade de atrair o olhar. Quando há elementos visuais em áreas opostas, uma composição com tensão máxima se estabelece, e os elementos situados na área superior ganham mais peso que os da área inferior.

Da mesma forma, há um padrão de varredura secundário que reage ao impulso perceptivo do campo esquerdo. Isso se aplica principalmente às culturas ocidentais, cujo condicionamento do processo de escrita e de leitura acontece da esquerda para a direita. Em decorrência disso, é necessário recorrer a outros expedientes, tais como a mudança de posição, o tamanho e o peso dos elementos, para criar um efeito de sentido de equilíbrio entre elementos assimétricos com mesmo referente horizontal, situados em campos distintos (esquerdo e direito).

A autora recupera ainda a lei do agrupamento da *Gestalt*, como fator que agrega valor à composição visual. Essa lei se fundamenta em dois princípios: o primeiro está relacionado à atração do olhar para determinado agrupamento de traços ou pontos similares, já que o olho supre os elos de ligação ausente; e o segundo diz respeito à atração que é decorrente do agrupamento de elementos caracterizados por similaridades. Como lembra a autora, “na linguagem visual, os opostos se repelem, mas os semelhantes se atraem” (p.45).

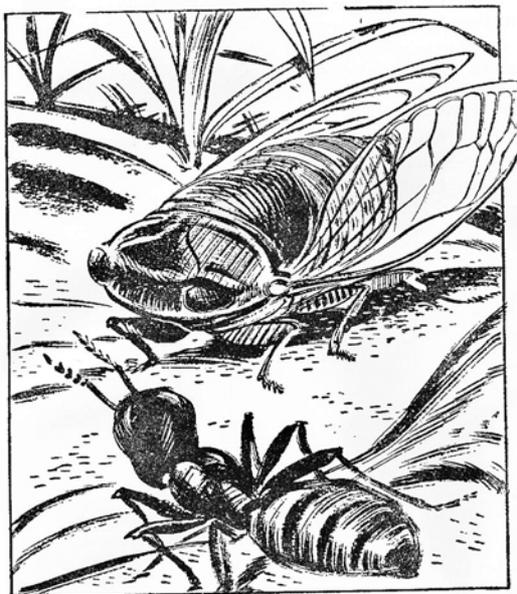
Das várias outras categorias abordadas na mesma obra, interessa-nos, finalmente, tratar da direção, como uma das formas básicas de construção de sentido na linguagem visual. As três direções básicas dividem-se em três grupos: o quadrado, a horizontal e a vertical, constitutivos do primeiro; o triângulo e a diagonal, que integram o segundo; e o círculo e a curva, pertencentes ao terceiro grupo. Assim como a referência horizontal-vertical está associada à idéia de estabilidade em todas as questões visuais, a direção diagonal sugere instabilidade e é, por isso, inquietadora. As forças direcionais curvas, por sua vez, criam um efeito de sentido de abrangência, de repetição e de calidez.

Nas ilustrações que compõem as versões analisadas, o diálogo entre texto verbal e texto visual fica bem explicitado em Ilustr1 e Ilustr4, já que essa composição privilegia a narrativa “A formiga boa”:

Ilustr1



Ilustr4



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

Assim como Ilustr1 descreve o recital da cigarra antes do título da fábula (“A cigarra e a formiga” / “A cigarra e as duas formigas”), Ilustr4, que se encontra inserida na narrativa “A formiga boa”, recupera na legenda o momento em que a artista é confrontada pela operária. Isso indica um direcionamento do olhar do leitor para a contemplação das ilustrações a partir da perspectiva da formiga.

Em Ilustr1, a cigarra se encontra em posição ereta, ocupando o *eixo de sentido* do desenho e, desse modo, sua figura é central. Sua relação com as formigas se caracteriza pela instabilidade, na medida em que a força direcional imaginária que as une é diagonal: as operárias encontram-se sentadas, enquanto a artista está em pé.

No entanto, elas se instauram enquanto sujeito da ilustração pelo seu agrupamento no campo esquerdo e por uma das formigas, que se encontra no

lado direito da imagem, na área de tensão do desenho. O sentido de instabilidade gerado pela linha de força imaginária na diagonal é atenuado pelos traços agrupados em forma arredondada. Por meio deles, a figura das operárias se expande e a diferença de tamanho entre elas e a artista diminui.

Além disso, as formigas podem contemplar a artista naquilo que ela não pode ver de si própria. Enquanto o grupo aprecia a cigarra pela frente, uma das formigas a contempla pelas costas. Assim, as operárias reconhecem a importância da artista em sua completude: pela frente e pelas costas, por suas habilidades e por aquilo que lhe falta.

Em Ilustr4, a operária também se encontra na zona de nivelamento. Uma vez encontrado o equilíbrio na figura da formiga, o olho volta-se para a área de tensão do desenho, onde se encontra a cigarra. Desse modo, o leitor é convidado a contemplar o desenho a partir da perspectiva da operária. O posicionamento da operária diante do leitor ratifica essa perspectiva. De costas para ele e, portanto, com o rosto não à mostra, ela volta seu olhar para a artista.

Observando o desenho a partir do olhar da operária, o leitor contempla a cigarra tomando mais espaço do que a ela foi disponibilizado. Ela ocupa quase dois terços do desenho e ainda tem uma de suas asas transpondo a linha de enquadramento da ilustração. A operária se caracteriza pela generalidade, já que ela esconde seu rosto. Olhando para a artista do ponto de vista da coletividade, ela contempla a cigarra como elemento de tensão, caracterizada por atributos que lhe são peculiares e que a tornam diferente dos demais seres. A artista não se limita ao enquadramento da ilustração. No entanto, se a cigarra se encontra em campo de tensão e tem maior peso, a operária é quem detém a voz, marcada verbalmente pela legenda. Desse modo, o ilustrador também olha a partir da perspectiva da formiga.

Esse mesmo ponto de vista está marcado em Ilustr2 pelo agrupamento das operárias no campo esquerdo, conforme se pode observar a seguir:

Ilustr2



A composição em agrupamento consiste em uma estratégia para alcançar o equilíbrio que dá voz à dupla na ilustração, já que a cigarra se encontra no campo axial do desenho. Essa estratégia sugere simetria entre os elementos de mesmo referente horizontal, mas que ocupam campos opostos.

Nas ilustrações da fábula francesa (Ilustr5 / Ilustr6), o ponto de vista da formiga se instaura no gesto (Ilustr5) e no olhar da personagem (Ilustr6):

Ilustr5



Ilustr6



A cigarra e as formiga

Posicionada no plano superior do desenho, ela vislumbra, num plano inferior, a artista cabisbaixa. Além disso, a operária se encontra agrupada a outros elementos: crianças (Ilustr5 / Ilustr6) e cachorro (Ilustr5), o que lhe confere maior peso na ilustração. A interação entre as personagens é construída pela força de direção diagonal. Desse modo, cria-se um efeito de sentido de instabilidade, ratificado pelo gesto de admoestação e olhar

depreciativo da formiga para a outra. Assim, o olhar e o gesto da operária estilizam os termos depreciativos atribuídos à artista no texto verbal.

As duas ilustrações, entretanto, reproduzem e representam os conflitos sociais advindos da concepção burguesa de atividade que surge no século XVII e do modelo de família que vigora a partir do século XVIII. Nesse século, houve um incentivo do Estado ao modelo familiar mais voltado para o ambiente doméstico e menos participativo publicamente. Com a *Revolução Industrial*, o modelo de instituição familiar passou a ser centrado na divisão do trabalho. O pai foi incumbido do sustento econômico de sua prole, e a mãe tornou-se responsável pela gerência da vida doméstica. A criança, considerada um adulto em miniatura, deveria ser exposta a brinquedos e livros educativos que lhe propiciassem uma formação política e ideológica condizente com os interesses burgueses.

Nas ilustrações de Doré, esses elementos estão representados na formiga, que, na primeira ilustração (Ilustr5), encontra-se em estado gestacional e, na ilustração seguinte (Ilustr6), está acompanhada de duas crianças. Em Ilustr6, o papel social de mãe vem também marcado na menina que abraça uma boneca, assim como o trabalho masculino está representado na miniatura de uma carriola, que se assemelha à figura anterior. Já a cigarra porta um instrumento de cordas nas mãos, o que contraria o modelo sócio-econômico vigente.

Na ilustração da fábula esópica (Ilustr7), por sua vez, as formigas lidam com os grãos, enquanto a cigarra se encontra em movimento de fala. As operárias compõem em agrupamento a área axial do desenho e também por essa razão atraem o olhar do leitor:



Do seu lugar de tensão, elas contemplam a cigarra, que se encontra com olhos e boca entreabertos, agasalhada em um xale, mantido junto ao corpo por suas mãos. O conjunto de elementos descreve o estado debilitado da personagem, recuperando o início do texto verbal:

Trad3

No inverno, as formigas **estavam fazendo secar** o grão molhado, quando uma cigarra, **faminta**, lhes **pediu** algo para comer.

Essa ilustração, entretanto, acrescenta à cigarra elementos não mencionados na narrativa esópica. A cigarra de Esopo, descrita como faminta, apresenta-se comprimida pelo frio. Nesse sentido, a ilustração de Cláudia Scatamacchia recupera não apenas a descrição da cigarra esópica, como também o estado da personagem descrito na narrativa “A formiga boa” de Lobato.

2.2. “A formiga má”: a perspectiva da artista

Seguindo o mesmo percurso de análise de “A formiga boa”, observamos nesta versão os verbos (ou locuções verbais) que representam as atividades ou as ações relacionadas às atividades desempenhadas pelas personagens:

T1/T2

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

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

A cigarra, como de costume, **cantara** sem parar o estio inteiro, e o inverno viera pilhal-a desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

Desesperada, bateu á porta da formiga e pediu – emprestado, notem! – uns miseráveis restos de comida. **Pagaría. Pagaría** com juros altos essa comida de empréstimo,

T3

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

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

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

Desesperada, bateu à porta da formiga e implorou – emprestado, notem! – uns miseráveis restos de comida. Pagaría com juros altos aquela comida de empréstimo,

logo que o tempo lh'o permittisse.
 Mas a formiga era uma usuraria sem
 entranhas. Além disso, invejosa. Como não
 soubesse **cantar** tinha odio de morte á
 cigarra por vel-a querida de todos os sêres.
 – Que **fazia** você, durante o bom tempo?
 – Eu... eu **cantava!**...
 – **Cantava?** Pois dance agora! – e fechou-
 lhe a porta no nariz.
 Resultado: a cigarra alli morreu,
 entanguidinha; e quando regressou a
 primavera, o mundo apresentava um
 aspecto mais triste. É que faltava na
 symphonia das cousas a nota estridente
 daquella cigarra morta em consequencia da
 avareza da formiga. No entanto, se a
 usuraria morresse, ninguem daria falta della!

logo que o tempo 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 falta dela?

Nas três edições selecionadas, os seguintes verbos estabelecem relação semântica com a cigarra: cantar (3 vezes), fazer e dançar. Em contrapartida, há apenas dois verbos relacionados à atividade desempenhada pela formiga: um refere-se à falta de habilidade da personagem para “cantar”, em “[como não soubesse] cantar”, e o outro, “pagar” (2 ocorrências em T1/T2), que se refere ao compromisso de pagamento firmado pela artista do que fosse devido à operária.

A primeira ocorrência do verbo “cantar” expressa a ação habitual da artista em tempo anterior ao inverno. Essa ação vem marcada formalmente pelo mais que perfeito simples e/ou composto: “cantara” (T1/T2) e “havia cantado” (T3). As demais ocorrências integram o diálogo entre as personagens, o que também acontece com os verbos “fazer” e “dançar”:

T1/T2

– Que **fazia** você, durante o bom tempo?
 – Eu... eu **cantava!**...
 – **Cantava?** Pois dance agora! – e fechou-
 lhe a porta no nariz.

T3

– Que **fazia** você, durante o bom tempo?
 – Eu... eu **cantava!**...
 – **Cantava?** Pois dance agora, vagabunda! –
 e fechou-lhe a porta no nariz.

O olhar avaliativo do narrador em favor da artista está marcado na construção desse diálogo, na medida em que a pergunta da operária parece dissociar o ato de “cantar” de qualquer outra providência que devesse ser

tomada pela artista como garantia de sua subsistência. Esse ponto de vista torna-se mais evidente, quando comparado com o diálogo registrado pelo narrador de “A formiga boa”:

T1/T2

– E que fazia você durante o bom tempo que não **construia** sua casa?

T3

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

Em “A formiga boa”, o estado de penúria da artista está vinculado ao fato de ela não ter construído sua casa. Nesta narrativa, entretanto, essa questão é omitida pelo narrador. Além disso, o pronome interrogativo “que” pressupõe a ocupação da cigarra em uma determinada atividade, ainda que essa atividade fosse desconhecida da outra.

O suposto desconhecimento da operária, por sua vez, logo dá lugar ao discurso irônico da personagem. Em sua indagação, a formiga recupera o verbo “cantar” da fala artista, acrescenta ao diálogo o verbo “dançar”, estabelecendo, assim, um paralelo entre palavras do mesmo campo semântico. Na repetição da fala da cigarra, a formiga avalia a palavra emprestada e a reveste de um acento irônico. Assim, essa palavra se torna bivocal.

A questão da ironia como uma das possibilidades do discurso bivocal é tratada pelo Círculo de Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, assinada pelo próprio Bakhtin. Ali o filósofo russo cita o autor Leo Spitzer para explicar o processo da construção irônica. A obra de Leo Spitzer (1922 *apud* [1929]2005), recuperada por Bakhtin, trata das peculiaridades da língua italiana falada:

“Quando repetimos em nossa fala um fragmento da enunciação do nosso interlocutor, verificamos que da própria substituição dos emissores já decorre inevitavelmente uma mudança de tom: *as palavras do “outro” sempre nos soam ao ouvido como estranhas, muito amiúde com uma entonação de zombaria, deformação e deboche...* Aqui eu gostaria de observar a repetição de cunho zombeteiro e acentuadamente irônico do verbo da oração interrogativa do interlocutor na resposta subsequente. Assim, podemos observar que se apela freqüentemente não apenas para uma construção gramaticalmente correta mas para uma construção muito ousada, às vezes francamente impossível, com o único intuito de repetir de algum modo o fragmento da fala do nosso interlocutor e revesti-lo de colorido irônico.” (p.195)

Assim, o diálogo entre a cigarra e a formiga é marcado por uma dupla enunciação. Há, ao menos, duas possibilidades de sentido na pergunta formulada: uma que se centra na própria ação de “cantar”; e outra que está voltada para o desempenho da agente dessa ação. A resposta da formiga para sua própria indagação, por sua vez, não desfaz o sentido ambíguo do diálogo, uma vez que a personagem utiliza o verbo “dançar” também com sentidos ambivalentes: “movimentar o corpo com intenção artística, obedecendo a um determinado ritmo musical, ou como forma de expressão subjetiva ou dramática” e “sair-se mal” (HOUAISS, 2007, p.907).

Entre os dois verbos está a conjunção consecutiva “pois”, que introduz a última oração do diálogo. Esse conectivo estabelece uma relação de causa e consequência entre as duas orações, cooperando também para o sentido ambivalente do enunciado. Em um primeiro momento, o ato estrito de “cantar” estaria para o de “dançar”. Entretanto, uma leitura mais cuidadosa mostra que o verbo “dançar” ganha a acepção de “sair-se mal”, do mesmo modo que a pergunta centrada no verbo “cantar” passa a questionar o desempenho do sujeito da ação.

A ironia da operária, entretanto, parece não ter justificativa, na medida em que a artista não se caracteriza como agente de sua situação de debilidade, segundo a perspectiva desse narrador. Ao contrário, a personagem é apontada como vítima de fenômenos naturais. Em “e o inverno veio pilhal-a desprovida de tudo” (T1/T2) / “e o inverno veio encontrá-la desprovida de tudo” (T3), a locução verbal “veio pilhal-a” / “veio encontrá-la” aponta o caráter agente do sujeito “inverno” e o caráter paciente do objeto “a cigarra”. O álibi da artista vem também acentuado pelo verbo “pilhar” (T1/T2), “surpreender” (HOUAISS, 2007, p.2211). Dessa perspectiva, a personagem não poderia ser responsabilizada por seu estado de necessidade.

Se a atividade desenvolvida pela formiga é pouco marcada pela categoria dos verbos, ela pode ser compreendida pela categoria dos nomes. Vejamos as designações nominais das atividades das personagens:

elementos de análise	Personagens	T1/T2	T3
Termos de valor substantivo relacionados à noção de atividade	Cigarra	nota [estridente]	som [estridente]
	Formiga(s)	restos [de comida], comida [de empréstimo], usuraria (2 ocorrências), avareza [da formiga]	restos [de comida], comida [de empréstimo], usurária (2 ocorrências), avareza [da formiga]
Termos de valor adjetivo qualificativo	Cigarra	querida [de todos os sêres], [nota] estridente	querida [de todos os seres], vagabunda, [som] estridente
	Formiga(s)	má, miseráveis [restos de comida], [usuraria] sem entranhas, invejosa	má, miseráveis [restos de comida], [usurária] sem entranhas, invejosa
Termos de valor adverbial modificador	Cigarra	[cantara] sem parar	[havia cantado] sem parar
	Formiga(s)	emprestado, [a cigarra pagaria] com juros altos	emprestado, [a cigarra pagaria] com juros altos

Enquanto a ocupação da operária é caracterizada pelo empréstimo do excedente de mantimento a ser pago com juros, a artista é descrita em ação habitual ininterrupta:

T1/T2

Desesperada, [a cigarra] bateu á porta da formiga e pediu – **emprestado**, notem – uns **miseráveis restos** de comida. Pagaria. Pagaria **com juros altos**, essa **comida** de empréstimo, logo que o tempo lh’o permitisse.

T3

Desesperada, [a cigarra] bateu à porta da formiga e implorou – **emprestado**, notem – uns **miseráveis restos** de comida. Pagaria **com juros altos** aquela **comida** de empréstimo, logo que o tempo permitisse.

e

T1/T2

A cigarra, como de costume, cantara **sem parar** o estio inteiro, e o inverno veio pilhal-a desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

T3

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.

O termo de valor adverbial modificador “sem parar”, acompanhado de outros dois que circunstanciam a ação (“como de costume” e “o estio inteiro”), ratifica o caráter constante da atividade desenvolvida pela personagem. Nesse sentido, o olhar desse narrador contraria a narrativa “A formiga boa”:

T1/T2

Houve uma jovem cigarra, de côres rebrilhantes, que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro. **Só parava quando cansadinha** [...].

T3

Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro. **Só parava quando cansadinha** [...].

O reconhecimento social da artista é apontado pelo qualificativo eufórico atribuído à personagem em “**querida** de todos os sêres (T1/T2) / **querida** de todos os seres (T3)”. A operária, por sua vez, é designada pelos termos disfóricos “usurária”, “usurária sem entranhas” e “avareza”. Assim como a “avareza” é uma “qualidade ou característica de quem é avarento, de quem tem apego excessivo ao dinheiro, às riquezas” (HOUAISS, 2007, p.354), o termo “usurário”, sinônimo de “agiota”, refere-se a todo aquele que faz especulação visando ao “lucro com as oscilações dos preços de moedas, mercadorias e títulos de crédito” ou ainda ao que empresta “dinheiro a juros superiores à taxa legal” (HOUAISS, 2007, p.2816).

Nesse sentido, a palavra “usurária”, somada a outras do mesmo campo semântico, aponta para o modelo econômico capitalista, “baseado na legitimidade dos bens privados e na irrestrita liberdade de comércio e indústria, com o principal objetivo de adquirir lucro” (HOUAISS, 2007, p.611). O capitalismo estava em forte ascendência em São Paulo, em especial na capital, na primeira metade do século XX, quando Lobato reescreveu e atualizou as fábulas francesa e grega. Além de centro financeiro, São Paulo passou a ser também o centro cultural do país, por conta de artistas advindo de lugares diversos na tentativa de fazer de sua arte um meio de subsistência.

A formiga laboriosa não é apenas caracterizada por sua ocupação. Ela é também designada por sua incapacidade de compreender o que lhe é diferente. Isso se mostra nos verbos de cognição ou factivos “saber” e “compreender” (NEVES, 2000, p.31-32), precedidos do advérbio de negação “não”:

T1/T2

Já houve, entretanto, uma formiga má que **não soube compreender** a cigarra friamente a repeliu de sua porta [...].

T3

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

A caracterização da formiga por aspectos negativos pode ser observada nos adjetivos “invejosa” e “má”. O qualificador disfórico, expresso já no título da narrativa “A formiga **má**”, aponta o posicionamento discursivo do narrador desfavorável à personagem. Essa perspectiva é recuperada em todo o texto.

Desse modo, o estado debilitado da outra, expresso nos termos de valor adjetivo “desesperada” e “miseráveis [restos de comida]” e no verbo de elocução “pediu” (T1/T2) / “implorou” (T3), é elemento reforçador da má índole da operária. O mesmo se pode afirmar em relação ao vocativo de sentido depreciativo “vagabunda” em referência à cigarra, representado na fala da formiga:

T3

- Que fazia você durante o bom tempo?
- Eu... eu cantava!...
- Cantava? Pois dance agora, **vagabunda!** – e fechou-lhe a porta no nariz.

Na caracterização depreciativa da cigarra, como indolente, vadia, de vida errante e ociosa (HOUAISS, 2007), a operária expressa ao leitor seu ponto de vista em relação à artista. A subjetividade da operária vem expressa tanto na seleção do léxico quanto no ponto de exclamação que segue o vocativo. Ao narrador, por sua vez, coube o relato dessa ocorrência. Assim, ele reitera seu posicionamento discursivo a favor da artista.

A atitude da operária, entretanto, não é fortuita. Ela é resultado de uma demanda de mão-de-obra produtiva imposta pelo modelo capitalista industrial já sedimentado. Uma vez que a atividade desempenhada pela artista não é caracterizada pela produtividade, pelo acúmulo de bens e de riqueza, a cigarra não teria como colaborar para a manutenção do sistema econômico vigente. Nesse sentido, o texto lobatiano recupera o momento de tensão enfrentado por aqueles que se propunham a fazer arte em uma sociedade que visava à produtividade e ao lucro. Assim como as demais atividades humanas, a arte fica também sujeita às coerções sociais, cabendo, nesse sentido, ao autor-criador aderir ou não à produção artística com fins mercadológicos, princípio que é embrionário em *La Fontaine*.

Dessa forma, a segunda narrativa de Lobato dialoga com a concepção capitalista do Brasil da primeira metade do século XX, mas dialoga também com o discurso da burguesia em ascensão no século XVII. O diálogo com sua época caracteriza-se como um discurso polêmico velado, na medida em que o autor brasileiro orienta seu discurso para seu objeto, a narrativa de “A cigarra e as formigas”, mas reage polemicamente ao discurso do outro, aqui representado pela concepção utilitarista de atividade produtiva, defendida por aqueles que abraçavam os ideais do capitalismo. Assim, o conflito entre a palavra do “eu” e a palavra do “outro” acontece na própria narrativa (BAKHTIN, [1929]2005).

Além disso, a fábula, enquanto prática discursiva caracterizada pela narrativa de “mentiras” que trata de “verdades”, tem valor de polêmica velada, uma vez que seu discurso “sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete” (BAKHTIN, [1929]2005, p.197).

Já o diálogo com o século XVII se instaura pela polêmica aberta, conforme se pode observar a seguir:

T1/T2/T2

Já houve, **entretanto**, uma formiga má [...]. Foi **isso na Europa**, em pleno inverno, quando a neve recobria o mundo com o seu cruel manto de gelo.

Essa variedade discursiva vem marcada nas referências explícitas de localidade e de tempo, na relação de contrariedade entre a segunda versão e primeira e na caracterização hostilizada da formiga. Assim, o discurso de Lobato está orientado diretamente para o discurso refutável do outro, isto é, o discurso burguês representado na fábula francesa é o objeto a ser atacado no texto do autor brasileiro.

Na fábula francesa, esse discurso é marcado pelo modo como o narrador vê a operária, a partir da perspectiva da artista. Enquanto a última é apresentada no desempenho de sua atividade, a primeira se torna conhecida e

reconhecida como detentora de bens e riquezas. Isso se mostra tanto pela categoria dos verbos quanto pela categoria dos nomes.

Trad1

A CIGARRA E A FORMIGA

A cigarra, sem pensar
em guardar,
a cantar passou o verão.
Eis que chega o inverno e, então,
sem provisão na despensa,
como saída, ela pensa
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, **emprestado**,
algum **grão**, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.
— “Antes de agosto chegar,
pode estar certa a Senhora:
pago com juro, sem mora.”
Obsequiosa, certamente,
a formiga **não** seria.
— “Que **fizeste** até outro dia?”
perguntou à imprevidente.
— “Eu **cantava**, sim, Senhora,
noite e dia, **sem tristeza.**”
— “Tu **cantavas**? Que beleza!
Muito bem: pois **dança**, agora...”

Trad2

A Cigarra e a Formiga

A Cigarra, **tendo cantado**
O Verão inteiro,
Viu-se privada de tudo
Quando o inverno chegou:
Nem um único pedacinho
De mosca ou de minhoca.
Foi chorar faminta
Em casa da Formiga sua vizinha,
Pedindo-lhe que lhe **emprestasse**
Algum **grão** para sobreviver
Até a primavera.
Eu lhe **pagarei**, disse ela,
Antes da colheita, palavra de animal,
Juro e capital.
A Formiga **não** é **generosa**;
Este é seu **menor defeito**.
— Que **fazia** você no tempo quente?
Perguntou ela à necessitada.
— Noite e dia, para todo o mundo,
Eu **cantava**, não leve a mal.
— Você **cantava**? Fico **contente** com isso.
Pois bem! Dance agora.

Os verbos relacionados semanticamente com a ocupação da artista são: “a cantar passou [o verão]”, “fizeste”, “cantava”, “cantavas”, “dança”, em Trad1, e “tendo cantado”, “fazia”, “cantava” (2 ocorrências) e “dance”, em Trad2. Além disso, o termo de valor adverbial “sem tristeza” (Trad1) aponta o caráter eufórico da atividade ininterrupta desenvolvida pela personagem.

Em contrapartida, há apenas um verbo representativo da atividade da operária em Trad1: “pago”, e dois verbos em Trad2: “emprestasse” e “pagarei”. Esses verbos, somados a outros nomes, tais como: “grão”, “emprestado”, “com juro”, “sem mora” (Trad1) e “grão”, “juro” e “capital” (Trad2), refletem os interesses da sociedade burguesa que se estruturava no século XVII. O aparente prestígio social da formiga é um elemento reforçador da situação de desvantagem da artista. Em Trad1, a cantora se reporta à operária, valendo-se

do pronome de tratamento grafado em letra maiúscula “Senhora”. Nessa relação de desigualdade, a artista nutre um respeito servil pela outra.

Além disso, o adjetivo “obsequiosa”, somado ao advérbio de negação “não”, em “Obsequiosa, certamente, / a formiga não seria.” (Trad1), aponta o olhar depreciativo do narrador para a outra. Em Trad2, a caracterização da personagem se aproxima do texto em francês:

A Formiga **não é generosa**;
Este é seu **menor defeito**.

La formi n'est pas prôteuse;
C'est là son moindre défaut:

A construção sintático-semântica “A formiga não é generosa” caracteriza-se como um recurso contra-argumentativo que consiste em negar “o vínculo entre sujeito e predicado, afirmando-se que não é legítima a atribuição de um determinado predicado a um determinado sujeito” (NEVES, 2000, p.294). Nesse sentido, o narrador opta por descrever a personagem por um atributo que não lhe pertence. Essa ausência de um atributo eufórico se configura apenas como uma das muitas outras ausências que poderiam ser mencionadas, sendo esta a menor de todas, conforme se observa em: “Este é o seu menor defeito”.

O olhar hostil do narrador antecipa a fala irônica da operária, endossando o estereótipo de crueldade da personagem:

Trad1

—“Que fizeste até outro dia?”
perguntou à imprevidente.
— “Eu cantava, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza.”
— “Tu cantavas? Que beleza!
Muito bem: pois dança, agora...”

Trad2

— Que fazia você no tempo quente?
Perguntou ela à necessitada.
— Noite e dia, para todo o mundo,
Eu cantava, não leve a mal.
— Você cantava? Fico contente com isso.
Pois bem! Dance agora.

A situação de desvantagem da artista reflete e refrata as transformações sócio-econômicas e culturais pelas quais passava a França do século XVII. A aristocracia, que até então era detinha o poderio econômico e político, também impunha seu ideal de arte. No entanto, esse poder começou a mudar de mãos

e, como consequência, o ideal de arte passou a atender aos interesses da burguesia. Houve uma proposta de popularização da produção artística, que, por sua vez, assumiu duas vertentes: uma voltada para o compromisso estrito do autor com sua criação, e outra voltada para questões mercadológicas.

Nesse contexto, o filho de pequeno burguês Jean de La Fontaine foi reconhecido como adepto dos ideais de arte defendidos pelos Antigos, representados principalmente pela aristocracia. Esse posicionamento pode ser explicado pela relação do fabulista com os aristocratas, já que deles provinha sustento financeiro do autor francês. Além disso, os palácios dos monarcas serviam de cenário para que La Fontaine recitasse seus versos.

No entanto, a atitude servil de La Fontaine não era incondicional. O autor não tocou no caráter e na simbologia que seus antecessores atribuíram aos animais, mas agregou valores sociais de sua época. Na fábula francesa, enquanto a cigarra vive pelo ideal da arte, a formiga vive pelo trabalho incessante (COELHO, 1985). Essa simbologia, entretanto, ganha tom de críticas aos aristocratas e aos burgueses. Tanto a cigarra quanto a formiga são apresentadas em seus opostos. A primeira está em constante atividade, mas é displicente em seus afazeres. Já a outra é apresentada pelo acúmulo de bens revertido apenas em benefício próprio. Assim, o olhar ambivalente do fabulista francês é reflexo do conturbado momento histórico em que ele vive.

O discurso irônico da formiga, recorrente em La Fontaine e Lobato, também consta da versão esópica:

Trad3

As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, não reservaste também teu alimento?” A cigarra respondeu: “Não tinha tempo, pois **cantava melodiosamente.**” E as formigas, **rindo**, disseram: “Pois bem, se **cantavas** no verão, **dança** agora no inverno.”

Trad4

Então as formigas lhe disseram: “Por que, durante o verão, não ajuntaste provisões também tu?” Ao que a cigarra respondeu: “Não tive tempo, pois **cantava melodiosamente.**” E as formigas, **rindo**, replicaram: “Pois se no verão **flauteavas**, no inverno **dança!**”

Trad5

As formigas, então, lhe disseram: Por que é que, no verão, você também não recolheu alimento?” E ela: “Mas eu não fiquei à toa! Ao contrário, eu **cantava doces melodias!**” Então elas lhe disseram, **com um sorriso**: “Mas se você **flauteava** no verão, **dance** no inverno!”

Do ponto de vista da cigarra, o caráter positivo da ação habitual de cantar, marcado em “melodiosamente”(Trad3/Trad4) / “doces melodias”(Trad5) parecia justificar a falta de tempo da artista para prover seu sustento. No entanto, o termo de valor adverbial “rindo”(Trad3/Trad4) / “com um sorriso”(Trad5), relacionado ao verbo de elocução “replicaram”(Trad4) / “disseram”(Trad4/Trad5) na fala das operárias, demonstra que a importância atribuída pela artista a sua atividade não é compartilhada pelas operárias.

O riso das formigas, que poderia ser inicialmente compreendido “como demonstração clara e [...] espontânea de alegria, de contentamento”, ganha o sentido de “atitude de escárnio, de desprezo” (HOUAISS, 2007, p.2462). Assim, há uma oposição entre a atitude sarcástica das operárias ao estado de penúria da outra, marcado por “faminta”/“com fome”. A demonstração de crueldade das operárias diante da situação da artista indica o posicionamento discursivo do narrador a favor da última.

O verbo “flautear” (Trad4/Trad5) torna mais explícita a crítica das formigas em relação à outra. Na substituição do verbo “cantar” por outro do mesmo campo semântico “flautear”, as operárias se mostram desconhecedoras da artista enquanto agente da ação que ela afirma ter praticado. Dessa forma, a ação de “flautear”, “imprimir som; fazer a flauta soar” tem seu sentido ampliado para o de “conduzir a vida despreocupadamente; viver na flauta; vadiar; enganar por meio de artifícios; iludir” (HOUAISS, 2007, p.1355) como parte de um processo que visa a depreciar a cigarra.

No entanto, o discurso hostil das operárias em relação à artista é tomado pelo narrador a fim de que as operárias, por conta de seu discurso, sejam hostilizadas. Esse processo de construção posicionamento axiológico do narrador é recorrente no conjunto das versões analisadas:

Personagens	Quadro comparativo entre as versões contadas a partir da perspectiva da cigarra									
	Monteiro Lobato					La Fontaine				
	T1	T2	T3	Trad1	Trad2	Trad3	Trad4	Trad5	Esopo	Trad6
cigarra	A cigarra, como de costume, cantara sem parar o estio inteiro [...].	A cigarra, como de costume, cantara sem parar o estio inteiro [...].	A cigarra, como de costume, havia cantado sem parar o estio inteiro [...].	A cigarra [...] a cantar passou o verão [...].	[A cigarra] tendo cantado o verão inteiro [...].	—	—	—	—	—
	[...] e o inverno veio pilhal-a desprovida de tudo [...].	e o inverno veio pilhal-a desprovida de tudo [...].	[...] e o inverno veio encontrá-la desprovida de tudo [...].	Eis que chega o inverno e, então, sem provisão na despensa [...].	Viu-se privada de tudo quando o inverno chegou [...].	No inverno, [...] uma cigarra, faminta [...].	Era inverno [...]. Uma cigarra com fome [...].	Era inverno e [...] uma cigarra faminta [...].	—	—
formiga(s)	Desesperada, bateu à porta da formiga [...].	Desesperada, bateu à porta da formiga [...].	Desesperada, bateu à porta da formiga [...].	[...] como saída, ela pensa em recorrer a uma amiga: sua vizinha, a formiga.	Foi chorar faminta em casa da Formiga sua vizinha [...].	—	—	—	—	—
	— Eu... eu cantava!	— Eu... eu cantava!	— Eu... eu cantava!	— Eu cantava, sim, Senhora, noite e dia sem tristeza.	— Eu cantava, não leve a mal.	"Não tinha tempo, pois cantava melodiosamente".	"Não tive tempo, pois cantava melodiosamente".	"Mas eu não fiquei à toda. Ao contrário, eu cantava doces melodias!"	—	—
formiga(s)	[...] e [a cigarra] pediu — emprestado, notem! — uns miseráveis restos de comida.	[...] e [a cigarra] pediu — emprestado, notem! — uns miseráveis restos de comida.	[...] e [a cigarra] implorou — emprestado, notem! — uns miseráveis restos de comida.	[a cigarra] pedindo a ela [a formiga], emprestado, algum qualquer bocado [...].	[a cigarra] pedindo-lhe [a formiga] que lhe emprestasse algum grão para sobreviver [...].	[...] uma cigarra [...] lhes pediu algo para comer.	Uma cigarra [...] pediu-lhes um pouco de comida.	[...] uma cigarra [...] pôs-se a pedir-lhes alimento.	—	—
	[A cigarra] Pagaria. Pagaria com juros essa comida de empréstimo [...].	[A cigarra] Pagaria. Pagaria com juros essa comida de empréstimo [...].	[A cigarra] Pagaria com juros aquela comida de empréstimo [...].	[...] "pode estar certa a Senhora [a formiga]: pago [a cigarra] com juros, sem mora."	Eu lhe pagarei, disse ela [a cigarra], [...] palavra de animal, juro e capital.	—	—	—	—	—
formiga(s)	Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa.	Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa.	Mas a formiga era uma usurária sem entranhas. Além disso, invejosa.	Obsequiosa, certamente, a formiga não seria.	A Formiga não é generosa; Este é seu menor defeito.	—	—	—	—	—
	Que fazia você [a cigarra], durante o bom tempo?	Que fazia você [a cigarra], durante o bom tempo?	Que fazia você [a cigarra] durante o bom tempo?	— "Que fizeste [a cigarra] até outro dia?"	— Que fazia você [a cigarra] no tempo quente?	"Por que, no verão, não reservaste [a cigarra] também teu alimento?"	"Por que, durante o verão, não ajuntaste provisões também tu [a cigarra]?"	"Por que é que, no verão, você [a cigarra] também não recolheu alimento?"	—	—
formiga(s)	— Cantava? Pois dance agora! — e efichou-lhe a porta no nariz.	— Cantava? Pois dance agora! — e efichou-lhe a porta no nariz.	— Cantava? Pois dance agora, vagabunda! — e efichou-lhe a porta no nariz.	— "Tu cantavas? Que beleza! Muito bem: pois dança, agora..."	— Você cantava? Fico contente com isso. Pois bem! Dance agora.	E as formigas, rindo, disseram: "Pois bem, se você flauteavas no verão, dance agora no inverno".	E as formigas, rindo, replicaram: "Pois se no verão flauteavas no inverno dança!"	Então elas [as formigas] lhe disseram: "Mas se você flauteava no verão, dance no inverno".	—	—

Em cada versão, os narradores valem-se de recursos lingüístico-discursivos semelhantes para questionar as atitudes das operárias. A partir das designações nominais das personagens, surge o contraste entre o estereótipo de crueldade das formigas e o estado de debilidade da cigarra. Nesse jogo de contrariedades, o narrador posiciona-se axiologicamente a favor da última.

A atitude hostil das operárias aparece também explicitada no conteúdo de algumas ilustrações: Ilustr2, Ilustr5 e Ilustr6. A ilustração de Voltolino (Ilustr2), em especial, recupera os relatos de “A formiga má”, já que o desenho, inserido nessa narrativa, representa visualmente os fatos contados no texto verbal:

Ilustr2



Partindo das mesmas categorias apresentadas na etapa anterior da análise¹⁵, observamos as formigas no campo esquerdo, na área de nivelamento, e a cigarra no campo direito, na área de tensão. O agrupamento das operárias, entretanto, equilibra o peso da imagem e desvia o olhar do leitor, que até então seria atraído para a figura da artista.

Do lugar da tensão, a cigarra olha para duas operárias: uma que lhe dá as costas e outra que a repele por gestos. A expressão corporal da última representa visualmente o discurso hostil das formigas, também engendrado no texto verbal. O lugar ocupado pela artista é, por sua vez, um indicativo do estado debilitado da personagem. Isso se confirma pelo posicionamento em contraste dos rostos das personagens: enquanto a cigarra esconde sua face, a formiga mostra-se de frente para o leitor, ainda que o ilustrador não a apresente por traços que a individualize.

⁵ Cf. p. 107-108

O gesto da formiga representada por Voltolino também integra uma das ilustrações de Gustave Doré (Ilustr5). A outra ilustração do artista francês recupera a hostilidade da operária pelo olhar (Ilustr6):

Ilustr5



Ilustr6



A cigarra e as formiga

Nessas ilustrações, entretanto, a operária encontra-se no campo de tensão, enquanto a artista, num plano inferior, ocupa a área do nivelamento. A interação entre as personagens é regida por uma linha diagonal imaginária que, agregada aos campos ocupados pela cigarra e formiga, sugere a vulnerabilidade da artista.

Do lugar da vulnerabilidade, a cigarra contempla o gesto (Ilustr5) e o olhar (Ilustr6) de admoestação da operária. A situação de desigualdade entre as personagens tem como elemento reforçador a expressão corporal da primeira. Em Ilustr5, a postura da cigarra não se caracteriza pelo enfrentamento. Ela coloca-se ao lado da outra, que, por sua vez, tem o corpo direcionado para ela. Em Ilustr6, a postura da artista aponta para uma condição de assujeitamento, uma vez que ela se mostra cabisbaixa diante do olhar que lhe é dirigido.

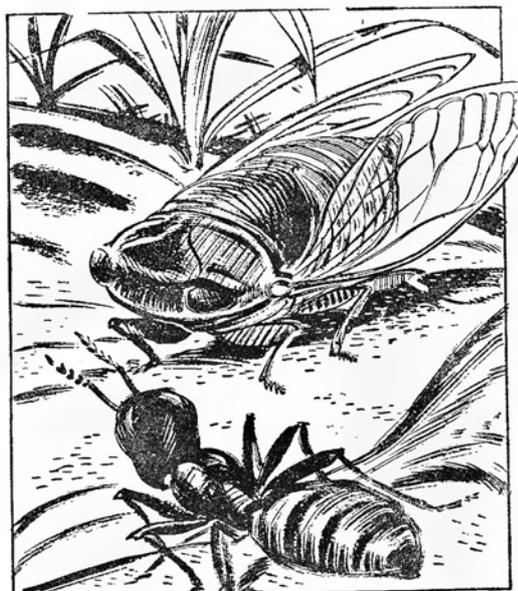
Mesmo não integrando a narrativa “A formiga má” e não reproduzindo explicitamente os fatos ali narrados, os desenhos elaborados por Voltolino

(Ilustr1) e Le Blanc (Ilustr4) também trazem marcado em sua composição o olhar avaliativo dos ilustradores a partir da perspectiva da artista:

Ilustr1



Ilustr4



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

Em Ilustr1, a cigarra se apresenta em postura ereta, ocupando o *eixo de sentido* do desenho. A relação da personagem com as formigas se sustenta pela força de direção imaginária na diagonal: enquanto a artista está em pé, as operárias encontram-se sentadas. Além disso, o ilustrador privilegia o momento em que a cigarra se encontra no exercício de sua atividade, ao passo que a formiga está em situação de descanso. Ocupando o lugar central do desenho, ela olha para as operárias e, em função das necessidades por elas apresentadas, a artista desempenha seu papel social:

T1/T2

E durante toda a temporada chuvosa encheu o formigueiro de alegria com a vibração de suas músicas chiantes.

No desenho de Le Blanc (Ilustr4), a cigarra se encontra no plano superior e de frente para o leitor, ao passo que a formiga está de costas, no plano inferior. Da zona de nivelamento, a operária contempla a artista na área de tensão. A contemplação da personagem como elemento de tensão ganha embasamento no espaço ocupado pela cigarra. Mesmo tomando quase dois terços do desenho, a personagem resiste ao enquadramento e deixa uma de suas asas para fora. Nesse sentido, a artista ganha amplitude, opondo-se à figura convencional da formiga.

Além disso, o olhar da operária para a artista demonstra que referência espacial da personagem se constrói no próprio desenho, já que o leitor contempla a formiga pelas costas. A referência espacial da outra, entretanto, é obtida no conjunto do desenho e de questões que lhe excedem, uma vez que ela olha tanto para a operária quanto para o leitor, que também a contempla. Desse modo, a representação da amplitude do olhar da cigarra denota o posicionamento axiológico do ilustrador em favor da artista.

Se, na ilustração de André Le Blanc, as personagens ocupam áreas de referente horizontal distintos, na ilustração de Cláudia Scatamacchia (Ilustr7), as personagens são representadas por campos opostos de mesmo referente horizontal. A artista ocupa o lado esquerdo do desenho em oposição às operárias que, em agrupamento, estão no lado direito:

Ilustr7



A perspectiva da cigarra se instaura por outros expedientes visuais, que não o referente horizontal. A cigarra é envolvida em um agrupamento de traços que escurecem o desenho e criam um efeito de sentido de profundidade. Além disso, a personagem ganha a amplitude do arco a que circunscreve. Desse modo, o olhar do leitor também é direcionado para a artista.

Os contrastes direito-esquerdo, isolamento-agrupamento e dentro-fora instauram sujeitos que ocupam lugares discursivos distintos. Do lado de fora, a artista contempla as operárias em atividade, abrigadas do frio em área supostamente coberta. Nessa ilustração, a área de dentro corresponde à área de tensão, ocupada por representantes da coletividade, assim como o lado de fora está associado ao isolamento e ao estado debilitado da artista. Do lugar do isolamento e da exclusão, a artista vivencia a tensão que lhe é imposta pela coletividade. Nesse sentido, a ilustração recupera o discurso da exclusão social, que vem expresso na fala irônica das operárias:

Trad3

E as formigas, **rindo**, disseram: “Pois bem, se **cantavas** no verão, **dança** agora no inverno.”

Trad4

E as formigas, **rindo**, replicaram: “Pois se no verão **flauteavas**, no inverno **dança!**”

Trad5

Então elas lhe disseram, **com um sorriso**: “Mas se você **flauteava** no verão, **dance** no inverno!”

2.3. A perspectiva do narrador

Nas etapas anteriores, consideramos a divisão da fábula brasileira em “A formiga boa” e “A formiga má” como um recurso que torna didática uma dupla orientação discursiva já presente nas versões grega e francesa. Nesta última etapa de investigação, buscamos compreender de que modo essa dupla orientação engendra a temática da fábula “A cigarra e as formigas”.

A análise de “A formiga boa” e “A formiga má” apontou que o posicionamento axiológico do narrador pode ser observado a partir das

designações atribuídas às personagens, levando em conta sua ocupação. Observado como um fenômeno enunciativo-discursivo, o conjunto dessas designações — de caráter positivo ou negativo, por sua vez, instauraram um processo irônico no texto, que será objeto de análise nesta última etapa da investigação.

A perspectiva enunciativo-discursiva implica considerar o texto como um enunciado concreto, isto é, como uma unidade de comunicação necessariamente contextualizada (BRAIT; MELO, 2005) que traz em si um confronto de enunciações. A ironia, por sua vez, surge do resultado desses confrontos e se caracteriza por algumas especificidades, conforme lembra Brait (1996):

O encaminhamento da perspectiva discursiva [...] confere à ironia traços que reiteram a ambivalência de significação, a dupla isotopia, a confluência enunciativa, enfim a maneira de um discurso lidar com outros para colocá-los ou colocar-se em evidência” (p.107).

Ainda segundo a autora, a produção do sentido irônico é resultado da articulação entre produção e recepção envolvida na unidade textual, na medida em que esse expediente discursivo põe à mostra “determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos” (BRAIT, 2006, p.16).

Assim, a arquitetura irônica é marcada pela astúcia do enunciador, que conta com a perspicácia do co-enunciador a fim de que a ambivalência se concretize como significação. Enquanto o enunciador sinaliza de alguma maneira a inversão semântica de sua mensagem, cabe ao co-enunciador perceber os índices de “não-sinseridade” fornecidos, o que implica sua participação ativa na construção de sentido.

Tanto em “A formiga boa” como em “A formiga má”, as designações de cada personagem são, em sua maioria, atribuídas pela outra. Essas designações, por sua vez, são postas em contraste com a situação dessa outra a partir da qual se instaura o narrador. Assim, enquanto na primeira narrativa a

artista é apresentada predominantemente por termos de carga semântica positiva em oposição ao caráter penoso da atividade da operária, na segunda, as formigas são apresentadas por aspectos negativos, acentuados pelo estado de penúria da cigarra, conforme se pode observar nos quadros que seguem:

“A formiga boa”

elementos de análise	Personagens	T1/T2	T3
Termos de valor substantivo relacionados à noção de atividade	Cigarra	cantoria, chiado, cantora (2 vezes), horas, alegria, vibração, musicas	cantoria, chiado, cantora (2 vezes), horas
	Formiga(s)	faina, tulhas (2 vezes), trabalho	faina, tulhas (2 vezes), trabalho
Termos de valor adjetivo qualificativo	Cigarra	boas [horas], gentil [cantora], alegre [cantora], chiantes	boas [horas], gentil [cantora], alegre [cantora]
	Formiga(s)	boa, operosas	boa
Termos de valor adverbial modificador	Cigarra	tão [gentil cantora]	tão [gentil cantora]
	Formiga(s)	–	–

“A formiga má”

elementos de análise	Personagens	T1/T2	T3
Termos de valor substantivo relacionados à noção de atividade	Cigarra	nota [estridente]	som [estridente]
	Formiga(s)	restos [de comida], comida [de emprestimo], usuraria (2 ocorrências), avareza [da formiga]	restos [de comida], comida [de empréstimo], usurária (2 ocorrências), avareza [da formiga]
Termos de valor adjetivo qualificativo	Cigarra	querida [de todos os sêres], [nota] estridente	querida [de todos os seres], vagabunda, [som] estridente
	Formiga(s)	má, miseráveis [restos de comida], [usuraria] sem entranhas, invejosa	má, miseráveis [restos de comida], [usurária] sem entranhas, invejosa
Termos de valor adverbial modificador	Cigarra	[cantara] sem parar	[havia cantado] sem parar
	Formiga(s)	emprestado, [a cigarra pagaria] com juros altos	emprestado, [a cigarra pagaria] com juros altos

A relação de contraste entre valores positivos e negativos fica explicitamente caracterizada no início de “A formiga má”:

T1/T2

Houve uma jovem cigarra, de côres rebrilhantes, que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro [...]
(POSITIVO)

T3

Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro [...]
(POSITIVO)

e

T1/T2

Já houve, **entretanto**, uma formiga má que não soube compreender a cigarra friamente a repeliu de sua porta [...].
(NEGATIVO)

T3

Já houve, **entretanto**, uma formiga má que não soube compreender a cigarra e com dureza a repeliu de sua porta [...].
(NEGATIVO)

Do mesmo modo que a unidade adverbial com valor de conjunção adversativa “entretanto” (BECHARA, 2004) estabelece a relação de contraste entre valores opostos, o advérbio “já” ratifica o sentido de precedência desta versão em relação à anterior (NEVES, 2000). As referências temporais, por sua vez, estabelecem não apenas um diálogo desta narrativa com a anterior, mas também com a versão de La Fontaine:

T1/T2/T3

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

O diálogo explicitamente marcado com a versão lafontainiana é estabelecido ainda por referências espaciais. A locução adverbial “na Europa” instaura um distanciamento entre as duas narrativas: “A formiga má” (“lá”) e “A formiga boa” (“aqui”). No conjunto das duas versões, o narrador enuncia do lugar em que se encontra a “A formiga boa”.

Nas primeiras edições da fábula brasileira, a caracterização do lugar enunciativo aponta para o contexto histórico-social da São Paulo do início do século XX:

T1/T2

Houve uma jovem cigarra, de côres rebrilhantes, que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro. Só parava quando cansadinha; e era então seu divertimento observar as formigas operosas, na eterna faina de abastecer as tulhas de **Formigopolis**. [...]

A pobre cigarra, sem abrigo em seu galinho secco, e mettida em grandes apuros, deliberou socorrer-se de alguém.

Manquitolando, com uma asa a arrastar, dirigiu-se a **Formigopolis**. Bateu – *tic, tic, tic...*

A palavra “Formigopolis” ganha estatuto de nome próprio, trazendo em sua composição a junção de dois elementos, a formiga e a *polis*. A formiga é “símbolo de atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1982/2007, p.447) e representa, na fábula, os ocupantes da *polis*. Esse radical grego refere-se à cidade-Estado na Grécia Antiga ou a um estado ou sociedade, especialmente quando caracterizado por um senso de comunidade (HOUAISS, 2007). Também na língua portuguesa o radical *polis* compõe palavras relacionadas à idéia de “cidade” (CUNHA;CINTRA, 2001, p.113).

A caracterização da formiga como metonímia da sociedade capitalista também é evidenciada pelo qualificador “operosas”, feminino plural de “operoso”: “que opera, realiza, trabalha, produz” (HOUAISS, 2007, p.2070). Esse adjetivo aparece nas edições de 1921 e 1922 em “e era então seu divertimento observar as formigas **operosas**, na eterna faina de abastecer as tulhas de Formigopolis”.

Pelas designações de valor positivo atribuídas à cigarra, é possível observar a convivência amistosa entre as personagens, já que as operárias se mostram receptivas à atividade da artista. Além disso, os termos de valor adjetivo e adverbial indicam que aquelas se compadecem do estado da outra:

T1/T2	T3
jovem de côres rebrilhantes que tinha por costume chiar ao pé dum formigueiro cansadinha pobre sem abrigo em seu galinho secco mettida em grandes apuros manquitolando com uma asa a arrastar	jovem ø que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro cansadinha pobre sem abrigo em seu galinho seco metida em grandes apuros manquitolando

triste mendiga suja de lama a tossir, a tossir pobre [cigarra] treme-tremendo [respondeu] depois de um acesso de tosse boas [horas] [horas] que sua cantoria nos proporcionou tão gentil cantora alegre cantora dos dias de sol quente e céu azul	com uma asa a arrastar triste mendiga suja de lama a tossir pobre [cigarra] toda tremendo [respondeu] depois de um acesso de tosse boas [horas] [horas] que sua cantoria nos proporcionou tão gentil cantora alegre cantora dos dias de sol
--	---

No entanto essa receptividade não é ingênua e incondicional. O exagero de modalizadores confere à cigarra um aspecto caricatural e, nesse sentido, Lobato retoma o projeto de arte literária idealizado pelos autores românticos brasileiros. Pelos modalizadores e frases derramadas (MARTINS, 1988), o autor brasileiro recupera ainda a figura tipicamente romântica do tísico:

T1/T2

Manquitolando, com uma asa a arrastar [...].
 [...] a tossir, a tossir...
 A pobre cigarra, treme-tremendo, respondeu,
 depois de um acesso de tosse [...].
 A cigarra entrou, sarou da tosse [...].

T3

Manquitolando, com uma asa a arrastar [...].
 [...] a tossir.
 A pobre cigarra, toda tremendo, respondeu
 depois de um acesso de tosse [...].
 A cigarra entrou, sarou da tosse [...].

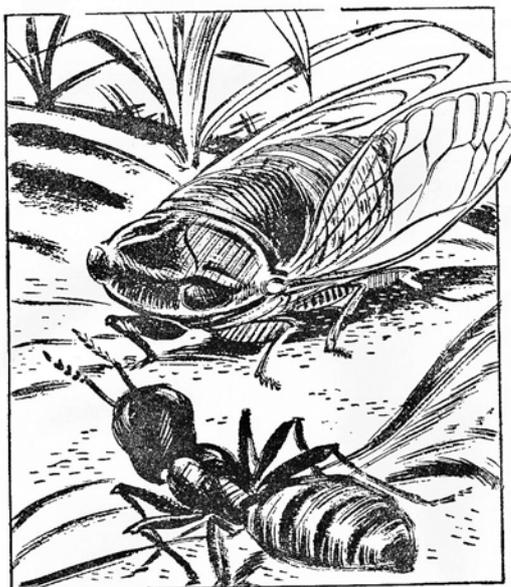
A retomada da palavra romântica acontece como parte da arquitetura irônica, em um processo de estilização parodística (BAKHTIN, [1929]2005, p.212). Ao mesmo tempo em que o autor, em processo de estilização, simula compactuar com o discurso tipicamente romântico, ele se vale da caracterização caricatural da cigarra para desqualificar o discurso estilizado.

Além do aspecto caricatural da personagem, o estado de penúria da cigarra é posto em dúvida na oração “[a cigarra] deliberou socorrer-se de alguém”. Se de um lado, o verbo “deliberar”, “decidir após reflexão e/ou consulta” (HOUAISS, 2007, p.932) indica uma certa morosidade para a tomada de atitude; de outro, o verbo “socorrer-se” caracteriza a necessidade de urgência para o enfrentamento do problema. Há, assim, dois enunciados ambivalentes. Na superfície do texto, podemos observar a hesitação da necessitada quando em busca de ajuda. Em uma leitura mais cuidadosa, entretanto, pode-se notar a dúvidas lançada sobre as atitudes da artista.

Os termos que designam a atividade desempenhada pela cigarra também são constituídos por sentidos ambíguos. O verbo “chiar” e suas variantes “chiado” e “chiantes” (em “músicas chiantes”, em T1/T2), assim como “cantava”, “cantoria”, e “cantora” integram dois grupos semanticamente distintos. De um lado, o verbo “chiar” remete ao sentido de “emitir canto; emitir chiados” e, por extensão de sentido, “produzir ruído áspero (em geral por atrito)”, “bradar iradamente, vociferar, esbravejar”, e “protestar”, “queixar-se em voz alta, protestar, reclamar” (HOUAISS, 2007, p.698); de outro, o substantivo “cantoria” refere-se ao “ato ou efeito de cantar” e “concerto de vozes harmônicas” (HOUAISS, 2007, p.604).

Nesse sentido, o olhar do narrador em favor da operária aponta o reconhecimento da relevância social da artista, ao mesmo tempo em que ele polemiza a concepção ufanista de arte nacional concebida no período do Romantismo. Além disso, a “boa” índole da formiga é estruturada em função da negligência da cigarra, o que torna a bondade e a eficiência de ambas relativizadas.

Esse olhar do narrador é recuperado na ilustração de Le Blanc (Ilustr4):



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

A composição verbo-visual apresenta uma ambivalência enunciativa constituída na relação entre a imagem de robustez da artista e o estado em que ela é descrita em palavras: “triste mendiga suja de lama e a tossir”. Ao leitor estão postos dois enunciados: um deles leva à leitura da imagem e do texto verbal como representação fiel dos fatos acontecidos e, desta forma, texto verbal e texto visual estariam dissociados. O outro enunciado articula os dois textos, o que causa um estranhamento ao leitor já que eles apresentam discordância. Assim, Le Blanc recupera a arquitetura irônica do texto lobatiano em estilização parodística ao discurso dos autores românticos brasileiros.

Se a cigarra de “A formiga boa” é descrita em aspecto caricatural, em “A formiga má”, esse aspecto é atribuído às operárias. Isso se mostra não apenas na representação da fala irônica da personagem, mas ainda em toda a estrutura do texto. O estereótipo de crueldade das formigas aparece constantemente conjugado com o estado de necessidade da artista.

No entanto, o aspecto caricatural da operária não a representa em sua complexidade, mas a partir de características que lhe são incidentais. A imagem da personagem fica deformada, tornando inviável a leitura ingênua e passiva de suas atitudes. Assim, o estereótipo de crueldade não é necessariamente produto da real atitude da operária, mas do olhar que o narrador projeta sobre ela. Desse modo, há uma dupla representação da formiga que rompe com o estereótipo supostamente advindo de algumas leituras do texto clássico.

Essa perspectiva é ratificada no diálogo entre as personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*. Narizinho desconstrói a narrativa “A formiga má”, contestando essa representação negativa da operária: “— Esta fábula está errada – gritou Narizinho. [...] Formiga má como essa nunca houve” (T3).

Além disso, a dualidade da formiga pressupõe também a instauração de duas artistas. A dupla dualidade fica explicitada nas “contradições” apresentadas no conjunto das narrativas lobatianas, conforme se pode observar a seguir:

I – A FORMIGA BOA

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

Mas o bom tempo afinal passou e vieram as chuvas. [...]

A pobre cigarra, sem abrigo em seu galinho 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 de um acesso de tosse:

– Eu cantava, bem sabe...

– Ah! ... exclamou a formiga, recordando-se.

Era você 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 [...].

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. [...]

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

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

As duas possibilidades de cigarra estão representadas no substantivo plural “cigarras” em: “*Os artistas – poetas, pintores, músicos – são as cigarras da humanidade*”.

O verbo de ligação no presente do indicativo perpetua a relação entre a “história de bichos” e a “história de homens”, já que esse verbo estabelece uma comparação entre a atitude das cigarras e a dos artistas em um enunciado que se propõe a tratar de “verdades universais”. O animal e o humano também se tornam iguais na caracterização das personagens, ou seja, no conjunto das duas narrativas os estereótipos de crueldade da operária e de negligência da

artista são desconstruídos, e tanto uma quanto a outra ganham a complexidade e a inteireza humanas.

Se no conjunto das duas narrativas o narrador apresenta posicionamentos divergentes, na moral do texto ele enuncia a partir da perspectiva da cigarra, em admoestação a “A formiga má”. O narrador chama a atenção para a relevância social da artista, mesmo que ela pareça displicente em suas atribuições ou que não atenda aos interesses econômicos de seu meio. Assim, os artistas são “sempre” as cigarras da humanidade.

Esse olhar também está materializado na ilustração anterior (Ilustr4) e no desenho do Voltolino (Ilustr3). Em Ilustr4, a importância da atividade artística fica caracterizada na amplitude do olhar da cigarra, que contempla a formiga e o leitor. Já o ilustrador Voltolino, em Ilustr3, marca seu posicionamento discursivo a partir da perspectiva da artista pelo desenho da cigarra que, inserido no fim narrativa em T1, corresponde ao recorte da ilustração maior que antecede a ela (Ilustr2):

Ilustr3



Ilustr2



É importante lembrar que, em Ilustr2, o discurso hostil das operárias é recuperado da narrativa “A formiga má” (T1/T2). Nesse sentido, Ilustr3 corresponde à admoestação do ilustrador em resposta à atitude da “formiga má” apresentada em Ilustr2.

Assim como acontece no texto verbal, o olhar do desenhista também não é ingênuo. O autor das ilustrações relativiza a grandeza da artista a partir de elementos que compõem o equilíbrio da imagem. Em Ilustr2, por exemplo, a cigarra se encontra na área axial do desenho enquanto as operárias ocupam a zona de nivelamento. Para que houvesse uma simetria entre esses elementos de campos opostos com o mesmo referente horizontal, o desenhista optou pelo agrupamento das operárias. O mesmo pode ser observado em relação a Ilustr1:



A ilustração de “A formiga boa” é composta pela artista que, em posição ereta, ocupa o eixo de sentido do desenho. As formigas encontram-se em posição de descanso tanto na área axial quanto na área de nivelamento. Essa composição visual, em princípio, atrai o olhar do leitor para a cigarra. No entanto, os traços agrupados em forma arredondada, que circunscrevem as personagens, expandem a figura das operárias e a diferença de tamanho entre essas e aquela é atenuada, criando, assim, um efeito de sentido de equilíbrio.

O embate entre as duas perspectivas é também constitutivo da fábula francesa. Esse processo se concretiza na medida em que a narrativa contada a partir do ponto de vista da cigarra é atravessada pela voz da formiga:

Trad1

A CIGARRA E A FORMIGA

A cigarra, **sem pensar em guardar**,
a cantar passou o verão.
Eis que chega o inverno e, então,
sem provisão na despensa,

Trad2

A Cigarra e a Formiga

A Cigarra, tendo cantado
O Verão inteiro,
Viu-se **privada de tudo**
Quando o inverno chegou:
Nem um único pedacinho

como saída, ela pensa
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, emprestado,
algum grão, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.
— “Antes de agosto chegar,
pode estar certa a Senhora:
pago com juros, sem mora.”
Obsequiosa, certamente,
a formiga não seria.
— “Que fizeste até outro dia?”
perguntou à **imprevidente**.
— “Eu cantava, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza.”
— “Tu cantavas? Que beleza!
Muito bem: pois dança, agora...”

De mosca ou de minhoca.
Foi chorar **faminta**
Em casa da Formiga sua vizinha,
Pedindo-lhe que lhe emprestasse
Algum grão para sobreviver
Até a primavera.
Eu lhe pagarei, disse ela,
Antes da colheita, palavra de animal,
Juro e capital.
A Formiga não é generosa;
Este é seu menor defeito.
— Que fazia você no tempo quente?
Perguntou ela à **necessitada**.
— Noite e dia, para todo o mundo,
Eu **cantava**, não leve a mal.
— Você **cantava**? Fico contente com isso.
Pois bem! Dance agora.

Assim como, em Trad1, os termos “sem pensar em guardar”, “sem provisão na despensa”, e “imprevidente” correspondem à voz da operária, em Trad2, essa voz é representada pelos termos “privada de tudo”, “faminta” e “necessitada”. Já a voz da artista é marcada principalmente pelo juízo de valor atribuído à operária, quando o narrador intervém nos fatos. Essa ocorrência está ancorada no tempo do discurso, conforme se pode observar em Trad2: “A formiga não é generosa; / Este é seu menor defeito” (“La formi n’est pas prêteuse; / C’est là son moindre défaut:”).

As duas vozes se confrontam em um jogo de entonações, cujo processo se assemelha ao da adivinhação: “é preciso adivinhar com quem está a palavra” (MACHADO, 1995, p.129), já que as vozes são ouvidas como em um sonho, porém com a impressão de que alguém de fato fala. Nesse sentido, é árduo o trabalho de identificação dessas vozes, mesmo porque uma mesma palavra ou expressão, pode estar a serviço de mais de uma voz.

Segundo Bakhtin/Volochinov ([1929]2004), a transmissão desse processo só pode ser realizada por meio do discurso indireto livre:

Para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão produzida por vozes ouvidas como em um sonho só pode ser diretamente transmitida sob a forma do discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário. [...] É também unicamente à imaginação do leitor que o escritor se dirige, quando usa essas formas. O que ele procura, não é relatar um fato qualquer ou um produto do seu pensamento, mas comunicar suas

impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vividas. Ele não se dirige à razão, mas à imaginação (p.182-183).

Ainda de acordo com os autores, esse processo teria surgido no “mundo maravilhoso de La Fontaine”, já que, pelo discurso indireto livre, o imaginário ganha corporeidade. Ele permite que o autor apresente “a enunciação do herói como se ele mesmo se encarregasse dela, como se se tratasse de fatos e não simplesmente de pensamentos ou de palavras” (Idem, p.185).

Isso se torna possível pela ausência de fronteiras entre o discurso narrativo¹⁶ e o discurso citado, uma vez que os índices gramaticais e sintáticos encarregados da distinção entre esses discursos são omitidos. Dada à ausência de índices formais, a palavra citada não pode ser identificada apenas por seu sentido isolado. Ela é identificada pelas entonações e acentuações próprias do herói e pela orientação apreciativa do discurso (Idem, p.191).

Em La Fontaine, esse jogo corresponde à construção do texto sob dois pontos de vista intrínsecos um ao outro: o olhar do narrador sob o ponto de vista da cigarra não pode ser dissociado do olhar sob o ponto de vista da operária. Os olhares opostos, por sua vez, encontram seu ponto de confluência na arquitetura irônica da fábula. O posicionamento ambivalente do narrador também pode ser constatado na opção pelo discurso moral implícito, cujo efeito de sentido é apontado por Dezotti (2003):

Dizer uma narrativa é um ato lingüístico para o qual todo falante tem competência. Para usar uma narrativa como fábula basta que ele a configure como discurso alegórico, ancorando o “outro” significado ao seu contexto de enunciação. Essa vinculação obriga o ouvinte a não só compreender a narrativa mas também a interpretá-la, buscando pontos de contatos significativos ente ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação. Esse trabalho de interpretação pode ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo fornece uma *moral* para a narrativa. Mas também faz parte das possibilidades lúdicas do gênero deixar a narrativa sem moral, para que o ouvinte seja obrigado a desvendá-la, a partir de indícios textuais ou situacionais (p.22).

¹⁶ Neste trabalho, o termo “discurso narrativo” tem duas acepções. A primeira delas corresponde à definição de Lima (1984) para a história contada na fábula. A segunda acepção, a que nos referimos neste trecho, insere-se na perspectiva do Círculo bakhtiniano, referindo-se ao discurso do autor, que contextualiza e abarca o discurso de um terceiro, o “outro”.

Conforme já mencionamos em etapa anterior da análise, a moral não explicitada no poema francês é apresentada nas ilustrações de Gustave Doré quase dois séculos depois de La Fontaine:

Ilustr5



Ilustr6



A cigarra e as formiga

O conjunto das ilustrações apresenta elementos comuns. As personagens são representadas por atores-humanos que ocupam campos distintos da ilustração. A operária encontra-se no campo de tensão, enquanto a artista ocupa a área do nivelamento num plano inferior. Entre elas, há uma linha diagonal imaginária que, agregada ao valor dos campos ocupados pelas personagens e ao olhar ou gesto da formiga dirigido à cigarra, apontam para a fragilidade desta última. Além disso, a segunda ilustração de Doré (Ilustr6) aponta para o assujeitamento da artista, na medida em que ela contempla cabisbaixa o olhar que lhe é dirigido.

Desse modo, as ilustrações de Doré explicitam as tensões exercidas sobre a cigarra e a vulnerabilidade da personagem diante das formigas e, assim, os desenhos entram em polêmica com o texto de La Fontaine, uma vez que o posicionamento discursivo do fabulista aponta para a resistência da cigarra diante dessas tensões, e não para o assujeitamento da personagem. É preciso lembrar que a narrativa francesa, contada predominantemente a partir

da voz da artista, é atravessa pelo discurso da outra. Nesse entrecruzamento de vozes, está a ambivalência discursiva do narrador.

O sentido ambivalente da fábula francesa, também presente na versão brasileira, resgata o texto esópico e, conseqüentemente, o contexto sócio-histórico-cultural da Grécia Antiga. Na fábula grega “A cigarra e as formigas”, enquanto a cigarra é representante da categoria de cidadãos supostamente caracterizados pela sabedoria e pelo equilíbrio interior, as operárias representam a coletividade de agricultores que sustentam a economia helênica.

O discurso narrativo, entretanto, aponta a falta de comprometimento da artista para com sua atividade. Para os gregos, a música era concebida como uma habilidade mobilizadora de corpo e alma e, por isso, compreendia simultaneamente o canto e a dança. No entanto, a representação da fala irônica da operária, ancorada nos verbos do mesmo campo semântico “cantar” e “dançar” (Trad3) / “flautear” e “dançar” (Trad4/Trad5), permite a inferência de que a ação de “dançar” não estava integrada na prática da atividade da cigarra.

Além disso, os gregos entendiam que o desequilíbrio fisiológico de qualquer cidadão poderia resultar em desequilíbrio interior, uma vez que a autonomia do indivíduo dependia de sua capacidade de prover seu próprio sustento. Desse modo, o ato de “pedir algo para comer” era indicativo de que a artista deixara de cumprir com suas funções sociais. Essa perspectiva é reiterada pela simbologia que o termo “cigarra” ganhou ao longo de sua história: “atributo dos maus poetas, da inspiração intermitente” (CHEVALIER; GHEERBRANT:1982/2007, p.240).

A cigarra da narrativa é também retomada nos discursos metalingüístico e moral. O primeiro, expresso em “*A fábula mostra que*” (Trad3) / “Esta fábula mostra que” (Trad4) / “A fábula mostra que” (Trad5), tem por característica estabelecer a relação entre o discurso alegórico e os sentidos ali instaurados a partir da situação e do contexto que os motivaram. Valendo-se desse discurso, o narrador chama a atenção do leitor/ouvinte para a aplicabilidade da narrativa. Já o segundo corresponde à generalização que

viabiliza a aplicação da narrativa em diferentes contextos, conforme se pode observar a seguir:

Trad3

*A fábula mostra que **não se deve negligenciar** em nenhum trabalho, para evitar tristezas e perigos.*

Trad4

Esta fábula mostra que, em todo e qualquer assunto, **ninguém deve ser negligente**, a fim de não sofrer desgostos e nem correr perigos.

Trad5

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

Os sentidos da moral da fábula são estabelecidos por oposição à caracterização da cigarra da narrativa. A relação entre discurso narrativo e discurso moral se constrói no eixo negação-afirmação. Na medida em que o discurso moral se concretiza por negação, cujo operador “não” / “ninguém” estabelece relação semântica com o termo central do discurso: “negligenciar” / “negligente” / “descuidar”, ele instaura um processo de afirmação na narrativa. Assim, a cigarra do discurso narrativo é caracterizada por sua negligência.

Os verbos “mostra” e “deve”, ambos no presente do indicativo, auxiliam na interpretação dos relatos, já que, ancorados no tempo da enunciação, eles atualizam o discurso narrativo. Além disso, o verbo modalizador “deve” revela tanto o conhecimento do autor sobre aquilo que ele enuncia quanto a necessidade de que o leitor/ouvinte tome o enunciado como norma de conduta (NEVES, 2006).

No entanto, a moral não se limita a ratificar o caráter imprevidente da artista. Ela também apresenta uma outra possibilidade de cigarra além daquela anteriormente apresentada. Essa possibilidade vem expressa no termo que completa ou circunstancia o núcleo do predicado: “negligenciar” / “negligente” / “descuidar”:

Trad3

[...] negligenciar **em nenhum trabalho** [...]

Trad4

[...] negligente **em todo e qualquer assunto** [...]

Trad5

[...] descuidar **de nenhum afazer** [...]

Esse termo está centrado no pronome indefinido “nenhum” / “todo” / “qualquer”, cujo sentido é o de não-particularização, não-restrição (Neves, 2000). O conjunto desses pronomes expande o termo que lhe antecede (“negligenciar” / “negligente” / “descuidar”) para todas atividades, e o interlocutor do texto é, assim, chamado à responsabilidade e ao comprometimento com o “outro” em cada ação ou atividade que ele realiza. Dessa forma, a moral da fábula não está voltada para a pertinência de uma atividade específica, mas para a questão ética das atividades em geral.

O projeto discursivo de relativização dos atributos da cigarra e da atividade por ela desempenhada se materializa ainda na noção de equilíbrio em Ilustr7:



Para equilibrar o peso atribuído às operárias, que ocupam uma área interna na zona de tensão, a ilustradora representa a cigarra em perspectiva de profundidade, o que leva o leitor a olhar também para a última. Assim, o contraste entre os campos do desenho é atenuado, criando um efeito de sentido de estabilidade. A desigualdade de peso atribuído às personagens, entretanto, não se desfaz por completo, por conta dos contrastes dentro-fora e isolamento-agrupamento. A cigarra permanece isolada do lado de fora e, nessa condição, vivencia a tensão que lhe é imposta pelas formigas.

Desse modo, a ilustração de Scatamacchia recupera os sentidos da fábula grega, que, por sua vez, configura-se como uma resposta do fabulista a seu tempo. Por meio desta fábula, Esopo, do lugar da tensão e da exclusão, defende-se do estereótipo de negligência supostamente atribuído a alguns artistas pela comunidade grega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo consistia em identificar os sentidos atribuídos à atividade artística na fábula ilustrada “A cigarra e as formigas”, assinada por Lobato e ilustradores, levando em consideração a relação interdiscursiva entre a versão brasileira e as versões de La Fontaine e Esopo.

Para que esse objetivo fosse alcançado, foi necessário conhecer o se convencionou chamar de “arte” desde suas origens até os tempos atuais. Pela etimologia do termo, recuperamos a concepção de arte na Grécia Antiga e suas mudanças ao longo da história da humanidade. Se em suas origens, ela esteve associada à “técnica” e à atividade desempenhada pelos artesãos, com a retomada dos ideais clássicos na sociedade moderna, ela passou a ser relacionada aos bens culturais e ao ideal de beleza greco-romanos, assumindo posteriormente também uma função mercadológica.

Essas transformações se estenderam à literatura. Na Grécia Antiga, a criação literária estava muito mais associada à Filosofia do que à concepção de arte propriamente dita. Com a busca dos ideais greco-romanos a partir do Renascimento, entretanto, a literatura passou a integrar o núcleo das manifestações artísticas e, como as demais, obedecia ao ideal de beleza proposto pelos gregos e romanos. A partir do século XVIII, a produção literária sofreu forte influência da ideologia burguesa e passou a ter uma vertente de fins mercadológicos.

Aos escritores das diversas épocas, por sua vez, coube responder com suas criações a seu tempo e seu espaço, o que justifica as diferenças de

forma, conteúdo e material na produção literária das diferentes épocas. Nesse sentido, a atividade literária é sócio-histórico-cultural, ou seja, está sujeita às coerções sociais que a legitimam enquanto tal. Não se pode falar, entretanto, em um assujeitamento do autor-criador diante dessas coerções, mas de um sujeito que tem sua criatividade responsivamente inserida na historicidade dessa atividade. Isso foi constatado, por exemplo, na fábula “A cigarra e a formiga”, de La Fontaine. O fabulista francês não apenas recuperou o conteúdo da narrativa de Esopo, como também agregou valores pertinentes ao século XVII, dentre eles a narrativa em versos isométricos (heptassílabos). Ao recuperar a metrificacão idealizada pelo cânone literário da época, La Fontaine inseriu um verso trissílabo, rompendo com o modelo imposto.

Dentro do panorama sócio-histórico da atividade literária, buscamos conhecer as origens e mudanças do gênero, além de sua estrutura sintático-semântico-discursiva, a fim de que pudéssemos compreender em que consiste o objeto estético contemplado nesta pesquisa. Desse modo, tratamos dos elementos que constituem e caracterizam esse gênero e resgatamos suas origens na oralidade e no cotidiano. Ao observar a historicidade da fábula pelo conceito de prática discursiva, constatamos a relação de interdependência entre esse gênero e outros como um fator que viabilizou a circulação das narrativas fabulísticas em diferentes esferas, proporcionando mudanças e, conseqüentemente, garantindo sua sobrevivência inclusive em outras formas de expressão artística, além da literária.

Dos conceitos que compõem o constructo teórico desta pesquisa, tratamos finalmente da noção de *relações dialógicas* que, pensada pelo Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, [1929]2005), refere-se à personificação das relações concreto-semânticas na linguagem concreta. Nesse sentido, a concepção de linguagem leva em conta o sujeito do uso, ou seja, o sujeito enunciativo que se instaura nela e a partir dela. Essa perspectiva nos auxiliou a compreender o ato de criação de cada autor dos textos analisados como uma resposta a determinado tempo e espaço, já que esse ato exigiu deles um posicionamento axiológico diante dos fatos relatados. Dessa forma, com sua criação artística, cada um dos autores-criadores cuidou de estabelecer o elo entre as questões

triviais da vida e a arte. Essa perspectiva também se aplica ao autor-contemplador no ato de contemplação de seu objeto estético.

Considerando que a linguagem em uso pressupõe o olhar apreciativo do autor-criador para seu objeto estético, optamos, nesta investigação, por analisar os textos fabulísticos a partir de elementos verbo-visuais que representassem a noção de valor atribuída à atividade artística em contraste com a atividade operária. Dessa forma, contemplamos as designações avaliativas dessas atividades ou relacionadas a elas (NEVES, 2000). Do mesmo modo, a análise das ilustrações contemplou os elementos psicofisiológicos da sintaxe visual, concernentes à percepção de valor (DONDIS, 1973/1997).

A partir dos elementos analisados, confirmou-se a hipótese de que a versão brasileira de “A cigarra e as formigas”, dividida em “A formiga boa” e “A formiga má”, torna explícita uma dupla orientação discursiva recorrente nas versões francesa e grega. Pelas designações atribuídas às personagens de acordo com sua ocupação, instauraram-se as duas perspectivas distintas: a narrativa contada a partir perspectiva da formiga (“A formiga boa”) e a outra, a partir da cigarra (“A formiga má”).

As designações que engendram os discursos de cada narrativa conferem às personagens aspectos caricaturais. Em “A formiga boa”, a descrição minuciosa do estado de penúria da artista aponta, ao longo da narrativa, o olhar irônico do narrador para a personagem. A ironia se concretiza na medida em que Lobato recupera o discurso romântico brasileiro em sua forma e conteúdo, a fim de questionar a atividade desenvolvida pela artista. Nesse sentido, o autor brasileiro responde aos modernistas de sua época, que proferiam severas críticas ao ufanismo do período do Romantismo.

A caricatura da formiga, em “A formiga má”, por sua vez, representa uma forte crítica ao capitalismo industrial brasileiro do início do século XX. Enquanto as operárias se dedicavam ao trabalho caracterizado pela produtividade, com fins lucrativos, cabia à artista garantir sua sobrevivência

com sua atividade que, em princípio, não se caracteriza pela produtividade em grande escala, nem pelo lucro.

No entanto, a crítica às operárias e à artista não denota um posicionamento maniqueísta. No conjunto das duas narrativas, os aspectos caricaturais das personagens tornam-se ambivalentes, gerando um processo irônico na fábula como um todo. Desse modo, a representação das personagens é relativizada e elas ganham a complexidade humana. Esse posicionamento axiológico é reiterado no diálogo entre as personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, onde Narzinho questiona a existência da “formiga má”.

O olhar ambivalente do narrador da versão lobatiana estiliza as versões francesa e grega. Se, em Lobato, esse olhar é marcado pela divisão do texto em duas narrativas, que ganham unidade na arquitetura irônica do texto e no diálogo entre as personagens do *Sítio*, em La Fontaine, ele é marcado pelo discurso indireto livre e pela moral implícita. Em Esopo, por sua vez, esse duplo posicionamento discursivo se concretiza na estrutura da fábula por oposição: a narrativa é construída em processo de afirmação enquanto a moral se constitui por negação. Nas versões francesa e grega, os ângulos axiológicos aparentemente contraditórios também têm seu ponto de confluência na construção irônica das narrativas.

Assim como as designações das personagens relativizam suas atitudes, nas ilustrações, verificou-se, a exceção de Ilustr5 e Ilustr6, uma busca dessa relativização pelo equilíbrio na composição visual. Para alguns elementos visuais que privilegiam uma ou outra personagem, outros elementos que agregam valor às personagens foram utilizados no desenho, de modo que o olhar do ilustrador em favor da artista ou da operária não se mostra incondicional. Quanto às ilustrações de Doré, sua composição é basicamente caracterizada por tensão: o maior peso atribuído à formiga no conjunto da composição visual em oposição à escassez de elementos que agregam valor à artista aponta para vulnerabilidade da personagem diante das coerções sociais que engendram sua atividade.

Já na última ilustração de Voltolino (Ilustr3), o olhar do desenhista a partir da perspectiva da artista se instaura na medida em que ele opta por recuperar a cigarra de Ilustr2, inserindo-a no fim da narrativa, depois do discurso moral. Desse modo, essa ilustração estiliza o posicionamento do narrador em favor da artista: “*Os artistas – poetas, pintores, músicos – são as cigarras da humanidade*”.

O olhar do autor-criador em favor da cigarra acontece a despeito da aparente negligência da artista em algumas de suas atribuições e das coerções sociais que engendram a atividade literária. Essa perspectiva é recorrente nas versões francesa e grega. Assim como Lobato, La Fontaine e Esopo, respondem em ato ético a seu tempo e espaço, colocando-se em defesa desse campo da atividade em que eles se incluem.

Uma vez explicitado o percurso e os resultados desta investigação, voltamos à questão norteadora deste trabalho: Que discursos sobre a atividade artística atravessam as versões da fábula “A cigarra e a(s) formiga(s)”, assinadas por Monteiro Lobato, La Fontaine e Esopo?

A partir da análise da materialidade verbo-visual, identificamos, assim, alguns discursos sobre esta atividade, dentre os quais estão: o da tensão como elemento que engendra a atividade artística, o discurso da relevância social desta atividade independente dos “maus” artistas e, principalmente, o discurso em defesa da atividade artística como um ato ético concretamente realizado. Podemos identificar também a universalidade e a intemporalidade da arte, que não se desfaz nas diferenças que decorrem das especificidades sócio-histórico-culturais dos contextos nela imbricados.

Estamos certos, porém, de que a abordagem realizada não esgota as possibilidades de análise desses textos fabulísticos nem ignora outros sentidos neles instaurados. Na materialidade verbo-visual, por exemplo, observamos uma associação dos substantivos femininos designativos das personagens “cigarra” e “formiga” com figuras femininas, o que, segundo nossa perspectiva, merece ser investigado. Parece-nos pertinente ainda identificar os discursos que atravessam as versões desta fábula recontadas por autores brasileiros

contemporâneos a Lobato, inclusive em manifestações não literárias. A partir dos resultados obtidos, esperamos, assim, motivar pesquisas voltadas a essas e outras questões, de modo que, pelo olhar do “outro”, este trabalho ganhe um novo acabamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, B.S.; COSCODAI, M. U. (orgs.) (2000). *Dicionário de mitologia*. São Paulo: Best Seller.

ALCOFORADO, M. L. G. “La Fontaine”. In: DEZZOTI, M. C. C. (org) (2003). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 129-186.

AMORIM, M. (2006). “Cronotopo e exotopia”. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p.95-114.

BAJHTIN, M. ([1919-21]1997). *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*. Trad. e notas Tatiana Bubnova. Barcelona/San Juan: Antropos/EDUPR.

BAKHTIN, M. M. (s.d.). *Para uma filosofia do ato*. Trad. da edição américa realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, (no prelo).

BAKHTIN, M. ([1929]2005). *Problemas da poética em Dostoiévski*. 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (VOLOCHINOV) ([1929]2004). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11ª ed. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec.

_____ (1975/1998). *Questões de literatura e estética: teoria do romance*, São Paulo: UNESP.

_____ (1979/2003) *Estética da criação verbal*. Trad. do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

BALIELO, M. B. (2003). *Platão e a formação do “homem musical”*. Dissertação (Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

BECHARA, E (2004). *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed.rev.e e ampl. 14ª reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna.

BELLUZZO, A. M. de M. (1991/1992). *Voltolino e as raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco Zero.

BENVENISTE, E. (1966/2005). *Problemas de lingüística geral I*. 5ª ed. Trad. M. da G. Novak e M. L Néri. Campinas: Pontes.

_____ ([1969]1995) *O vocábulo das instituições indo-européias*. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Ed. UNICAMP.

BOURDIEU, P. (1992/2005). *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BRAIT, B. (2002). “Perspectiva dialógica, atividades discursivas, atividades humanas”. In: SOUZA-e-SILVA, M. C. P. de; FAÏTA, D. (org). *Linguagem e trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França*. Trad. Inês Polegatto; Décio Rocha. São Paulo: Cortez, p.31-44.

_____ (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da UNICAMP.

_____ (2004). *A personagem*. 7ª ed. São Paulo: Ática.

_____; MELO, R. de. (2005). “Enunciado / enunciado concreto / enunciação em Bakhtin e seu Círculo”. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p.61-78.

_____ (2008). *Verbo-visual e práticas discursivas*. São Paulo: EDUC (no prelo).

CAVALHEIRO, E. (1955). *Monteiro Lobato – vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2vol.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1982/2007). Dicionário de símbolos. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CLOT, Y; FAÏTA, D. (2000). "Genres et styles en analyse du travail". *Travailler*, nº 4, p.7-42.

COELHO, N. N. (1985). *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil*. 3ª ed. refundida e ampl. São Paulo: Quirón.

COSTA, S. B. B. C. (2002). *O aspecto em português*. 3ª ed. São Paulo: Contexto.

CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. (2001). *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. ver. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DAHLET, V. (2006). *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.

DEJEAN, J. E. (1997/2005). *Antigos contra Modernos*. Trad. Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DEZOTTI, J. D. "Fedro". In: DEZZOTI, M. C. C. (org) (2003). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.73-89.

DEZOTTI, M. C. C. (1989). *A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos da fala"*. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista: FCL-Unesp, Araraquara.

_____. "A Fábula". In: _____ (org) (2003). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.21-28.

DONDIS, A. D. (1973/1997). *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. J. L. Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

DUARTE, L. C. (2006). *Lobato humorista: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato*. São Paulo: UNESP.

EDITORA FTD. *Claudia Scatamacchia*. Disponível em:

<http://www.ftd.com.br/v4/Biografia.cfm?aut_cod=16&tipo=l>. Acesso em 20 de fev 2008.

ESOPO. "A cigarra e as formigas". Trad. Maria Celeste Consolin Dezotti. In: DEZOTTI, M.C.C. (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília : Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 29-72.

_____ (1999/2002). *As fábulas de Esopo: em texto bilíngüe grego-português*. 2ª ed. ver. Tradução direta do grego de Manuel Aveleza de Souza. Rio de Janeiro: Thex.

_____ (1994). *Fábulas completas*. Tradução direta do grego de Neide Smolka. São Paulo: Moderna.

FAÏTA, D. (2005). *Análise dialógica da Atividade Profissional*. Rio de Janeiro.

FERREIRA, S. T. de C. B. (1982). *O século de outro da literatura grega*. São Luís: UFMA.

FIORIN, J. L. (2005). *Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2ª ed. São Paulo: Ática.

FOUCAULT, M. (1969/2007). *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Conheça SP*. Disponível em:

<<http://www.saopaulo.sp.gov.br/saopaulo/>>. Acesso em 7 de out 2006.

HOUAISS, A. (2007). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Artes liberais*. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 26 de jan. 2008.

LA FONTAINE, Jean de (2003). “A cigarra e a formiga”. Trad. Maria Lécia Guedes Alcoforado. In: DEZOTTI, M.C.C. (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília : Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.129-186.

_____ (s.d.). *Fables de La Fontaine*. Illustrations par Grandville. Paris : Garnier.

_____ (1989/1992). *Fábulas de La Fontaine*. Tradução Milton Amado e Eugênio Amado. Ilustrações Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia : Rio de Janeiro : Villa Rica.

LAJOLO, M. (2000). *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna.

_____ ; ZILBERMAN, R. (2006). *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática.

_____ (coord.). *Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernistas*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/bibliografia.htm>>. Acesso em 31 de jan 2007.

LIMA, A. D. (1984). “A forma da fábula”. *Significação*. Araraquara, v.4, p.61-80.

LOBATO, M. (1944). *A barca de Gleyre*. Companhia Editora Nacional.

_____. (1921). *Fábulas de Narizinho*. São Paulo : Monteiro Lobato & Cia.

_____ (1922). *Fábulas*. São Paulo:Monteiro Lobato & Cia.

_____ (1952). *Fábulas*. 14ª ed. Ilust. André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense.

_____ (2005). *Fábulas*. 17ª reimpr. da 50ª ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense.

MACHADO, I. (1994) A. *Literatura e redação*. São Paulo: Scipione.

_____ (1995). *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago : São Paulo: FAPESP.

MAETERLINCK, M. (sd). *A vida das formigas: um universo misterioso*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus.

MAINGUENEAU, D. (2005/2006). *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto.

MARTINS, N. S. (1982). "A ideologia nas obras infantil de Monteiro Lobato". São Paulo. III Seminário de Literatura Infantil e Juvenil. III Bienal Internacional do Livro.

_____ (1988). *História da língua portuguesa: século XIX*. v.5. São Paulo: Ática.

MOISÉS, M. (2004). *Dicionário de termos literários*. 12ª ed.rev. e ampl. São Paulo: Cultrix.

NEVES, M. H. de M. (2000). *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP.

_____ (2006). *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto.

OLIVEIRA, J. S. de. *André Le Blanc*. Disponível em:

<<http://www.spacca.com.br/mestres/mestres.htm>>. Acesso em 26 de jan. 2007.

PEREIRA, M. O. F. (2004). *Estilo e metalinguagem na literatura de Monteiro Lobato*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista: FCL-Unesp, Assis. Disponível em: <<http://www.athena.biblioteca.unesp.br>>. Acesso em 31 de jan 3007.

QUEIROZ, T. A. P de. (1999). "Aprender a saber na Idade Média". In: FRIAÇA, A. et. al; MONGUELLI, L. M. (coord). *Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis.

ROMILLY, J. de. (1980/1984). *Fundamentos da literatura grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

SOBRAL, A (2005). “Ato/atividade e evento”. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p.11-36.

SOUSA, M. A. (2003). *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro:Thex.

SOUZA, L. N. (2004) *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade Estadual Paulista: FCL-Unesp, Assis.

SOUZA-e-SILVA, M. C. P. de (2004). “O ensino como trabalho”. In: MACHADO, A. R. (org). *O ensino como trabalho: uma abordagem discursiva*. Londrina:Eduel.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARIANA-UDESC. *Maurice Maeterlinck*. Disponível em:

<<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/Enciclopedia/1104.htm> >. Acesso em 6 de out 2006.

VARGAS, M. V. A. M. (1990). *Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula*. Tese (Filologia e Lingüística Românica). Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo.

_____ (1995). “Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato”. *Revista Magma*. São Paulo:FFLCH-USP, nº 2, p.74-87.

_____ (2003). “A tradição indiana da fábula”. In: DEZOTTI, M.C.C. (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília : Universidade de Brasília : São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.111-126.

VERNANT, J. (1988/2002). *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra.